CAHIERS
DE MUSIQUES
TRADITIONNELLES

7

esthétiques

georg
ÉDITEUR

Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Pierre-Yves Haab
Mireille Helffer
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+4122) 731 55 96
Fax (+4122) 731 48 60

Collaboration: Archives internationales de musique populaire (AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+4122) 328 12 18
Fax (+4122) 328 52 31

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Rāgiṇī Todī, probablement Hyderabad, vers 1750. Calcutta, Indian Museum

Composition, mise en page: Hans Weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exlusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (+4122) 348 14 24
Fax (+4122) 348 27 74

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
7

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 7

esthétiques

1994

© 1994, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0503-9

SOMMAIRE

DOSSIER: ESTHÉTIQUES

Philippe Bruguière — ***La délectation du rasa***
La tradition esthétique de l'Inde 3

Jean During — ***Question de goût***
L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam 27

Amnon Shiloah — ***Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique*** 51

Christian Poché — ***De l'homme parfait à l'expressivité musicale***
Courants esthétiques arabes au XX^e siècle 59

Wim van Zanten — ***L'esthétique musicale de Sunda (Java-Ouest)*** 75

Georges Goormaghtigh — ***La vertu de l'instrument***
A propos de quelques inscriptions gravées sur des qin *anciens* 95

Daniel Avorgbedor — ***Un voyage vers l'inconnu***
Conventions esthétiques dans la musique des Anlo-Ewe du Ghana 105

Lay Tshiala — ***De la représentation du vécu à la thérapie musicale***
A propos du mfung-a-miti *et du nkir* des Ding du Zaïre 121

Alan Govenar — ***L'enregistrement du blues: cristallisation d'un genre*** 141

Bernard Leblon — ***L'esthétique du flamenco: une contre-esthétique?*** 157

Luc Breton — ***Quelques remarques sur les cadences dans la musique de vénerie française*** 175

Yves Defrance — ***Exotisme et esthétique musicale en France***
Approche socio-historique 191

ENTRETIENS

Tiago de Oliveira Pinto — ***Une expérience transculturelle*** *Entretien avec Gerhard Kubik* 211

Michel Plisson — ***Musique «folklorique» et musique savante en Amérique latine*** *Entretien avec Isabel Aretz* 229

LIVRES

Antoni Pizà — Edward Lippman: ***A History of Western Musical Aesthetics*** 247

Laurent Aubert — Michel Asselineau, Eugène Bérel et Trân Quang Haï: ***Musiques du monde*** 249

Christian Poché — John Gray: ***African Music. A Bibliographical Guide to the Traditional, Popular, Art and Liturgical Musics of Sub-Saharan Africa*** 250

Carol Lems-Dworkin: ***African Music. A Pan-African Annotated Bibliography*** 250

Margot Lieth-Philipp — Veit Erlmann (éd.): ***Populäre Musik in Afrika*** . . . 257

Vincent Dehoux — Eric de Dampierre: ***Satires de Lamadani*** 258

Susanne Fürniss — Eric de Dampierre: ***Harpes zandé*** 260

Eric de Dampierre (éd.): ***Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*** 264

Barbara Wrenger — Doris Wagner-Glenn: ***Searching for a Baby's Calabash*** 267

François Borel — Sully Cally: ***Musiques et danses afro-caraïbes. Martinique*** 270

Isabelle Leymarie: ***La salsa et le latin jazz*** 272

Laurent Aubert — Bernard Lortat-Jacob: ***Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*** 274

Allyn Miner: ***Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries*** 277

Francis Tupper: ***Musiques de l'Inde du Nord. Guide d'écoute et discographie CD*** 280

DISQUES

Peter Crowe — ***Musique mélanésienne. Quelques publications significatives*** 283

Gao Ya-li — ***Trois disques de musiques aborigènes de Taïwan*** . 293

Catherine Geach — ***Cambodge. Musiques de l'exil*** 296

Mireille Helffer — ***Deux disques relatifs à la musique bouddhique de Sri Lanka*** 299

Pierre-Yves Haab — ***Domaine géorgien. Quatre parutions récentes*** . . . 301

François Borel — ***Trois disques de musique touarègue*** 308

RENCONTRES

Andreas Gutzwiller — ***L'enseignement des musiques du monde*** *Deuxième symposium international. Bâle, octobre 1993* 311

OUVRAGES RECUS 315

AUTEURS 317

DOSSIER
esthétiques

COMPTES RENDUS

LA DÉLECTATION DU *RASA*
La tradition esthétique de l'Inde

Philippe Bruguière

> «Je l'ai réellement entendu du dieu des dieux, Indra ainsi que de Śiva lui-même: la musique et le chant sont bien plus sacrés et salutaires que des milliers d'ablutions et d'infinies incantations»
>
> *Nāṭya Śāstra* XXXVI, 26.

Bien avant que la réflexion sur l'art ne devienne dans l'Europe des Lumières une matière que l'on désigna sous le nom d'esthétique[1], les philosophes de l'Antiquité en avaient implicitement formulé les grandes idées qui, de la renaissance au romantisme, alimentèrent théories et créations artistiques. Cette nouvelle discipline, tantôt regardée comme la science du Beau, tantôt comme celle du Sublime ou celle des jugements de goût, fut l'objet de nombreuses spéculations (dont certaines encore vivaces aujourd'hui) qui s'efforcèrent d'en donner une définition en multipliant les variations sur le thème du Beau. Peu satisfaisantes d'un point de vue méthodologique et épistémologique, ces théories du Beau ou du jugement de goût furent vivement critiquées à la fin du siècle dernier et c'est ainsi que fut proposée une nouvelle perspective, acceptée de la plupart des esthéticiens contemporains, celle qui consistait à envisager l'esthétique comme la science générale ou universelle de l'art[2].

L'art fut dès lors regardé comme un fait positif dont l'étude des lois qui régissent l'ensemble des œuvres présente autant d'intérêt que celles que l'on peut observer dans la nature ou celles qui structurent le monde des êtres vivants. En redéfinissant les fondements de son passé philosophique pour diriger dès le début du XX^{e} siècle une partie de son analyse méthodologique vers la sociologie, la psychologie ou la linguistique, l'esthétique occidentale est aujourd'hui devenue une

---

[1] Le sens étymologique du mot esthétique vient du grec *aisthétikos* qui signifie: ce qui est relatif à la perception par les sens. C'est le philosophe allemand Baumgarten qui le premier utilisa le mot d'esthétique pour définir la discipline qu'il fonda lorsqu'il publia en 1750 son *Aesthetica*, ouvrage consacré à l'art, son processus créatif et la sensibilité qu'il met en œuvre.

[2] «A moins qu'on n'admette à la manière platonicienne un Beau absolu, objet d'une intuition intellectuelle universelle certaine, le Beau n'est pas un fait objectif positivement discernable et propre à donner consistance et solidité à l'étude qu'on peut en faire» (Souriau 1970: 47).

discipline intégrant de multiples points de vue, systématisant par l'unité de son objet la variété des méthodes qui peuvent s'y appliquer (Souriau 1970 : 132).

L'histoire de cette forme de la pensée réflexive sur l'art connut en Inde un tout autre cheminement. Alors que l'on retrouve dans les systèmes philosophiques des penseurs hellénistes certaines des idées fondamentales qui caractérisent la théorie esthétique de l'Inde, celle-ci fut très explicitement exposée dès l'apparition du premier traité d'art dramatique, le *Nāṭya Śāstra*[3], rédigé au tout début de l'ère chrétienne et attribué au sage Bharata[4]. Ce texte, véritable rhétorique de l'art qui aurait été révélé à Bharata par le dieu Brahmā[5], est toujours regardé aujourd'hui par la tradition artistique comme la première autorité en matière d'esthétique et demeure une réference incontournable en matière de dramaturgie et de critique littéraire. Le mot *nāṭya* qui, dans son acceptation courante, signifie danse et représentation mimée, englobe ici toutes les disciplines qui participent à l'art théâtral, telles la poésie, la musique, la scénographie, l'architecture ou la peinture. Ces différentes branches artistiques, qui possèdent chacune leurs propres modalités de représentation, sont envisagées dans le rapport spécifique qu'elles entretiennent avec le théâtre. La théorie de Bharata les rassemble toutes dans une même pensée à la fois unifiante et réductionniste qui passe sous silence l'analyse individuelle de chacune d'entre elles. Seuls seront par la suite minutieusement expliqués à la lumière de cette théorie, les procédés et mécanismes littéraires qu'il convient de mettre en œuvre pour que l'art poétique soit porteur d'une réelle valeur esthétique.

Les quelques pages qui vont suivre se proposent donc d'exposer les concepts clefs qui fondèrent la pensée esthétique traditionnelle de l'Inde, tels qu'ils furent formulés par Bharata, à partir du seul champ d'investigation que fournit l'art théâtral. Les textes ultérieurs relatifs à la musique ou à la peinture se rapportent évidemment à cette théorie esthétique comme étant la seule qui puisse pleinement cautionner la valeur artistique d'une œuvre ; mais la réflexion s'en tient

---

[3] Edition complète publiée chez Chowkhamba series, Bénarès 1929.
Trad. anglaise : M. Gosh, Bibl. Indica Calcutta 1959, 2e éd. Manisha Granthalaya, Calcutta 1967. Vol. II, Bibl. Indica, The Asiatic Society, Calcutta 1961.
En français : Les chapitres VI et VII, de Paul Regnaud en appendice à *La rhétorique sanskrite*, Paris 1884 et le *Bhāratīya Nāṭya Śāstram* de Joanny Grosset avec préface de P. Regnaud. Annales de l'Université de Lyon, XL 1898. Voir aussi *Le théâtre indien* de Sylvain Lévi, nelle éd. avec l'article de L. Renou « la recherche sur le théâtre indien depuis 1890», Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, fasc. 83, Paris 1963. Pour une introduction à l'art poétique et l'esthétique de l'Inde ainsi qu'une traduction et commentaires du chapitre I du *Nāṭya Śāstra* , voir René Daumal, *Bharata*, NRF Gallimard, Paris 1970.

[4] L'identité du sage Bharata demeure cependant une énigme puisqu'à la même époque cinq autres Bharata sont mentionnés dans divers textes. Il faut plutôt regarder le nom de Bharata comme une « étiquette mythique et symbolique, résumant sans doute une tradition d'école particulière » (Daumal, op. cit. p.15). Il semblerait que cet énorme traité qui ne comprend pas moins de cinq mille vers ait été compilé à partir de textes plus anciens et cela, sur une période de plusieurs siècles.

[5] Brahmā, distinct du Brahman, le Principe Absolu, représente avec Śiva et Viṣṇu, la trilogie du panthéon hindou. Il ne crée pas mais émet, n'enseigne pas mais révèle, il est l'essence de toute existence.

souvent à un accord de principe, sur la base d'un système de correspondances qui renvoie implicitement au texte de Bharata. L'une des constantes de la pensée traditionnelle de l'Inde repose sur la réductibilité de la diversité des êtres et des choses à un Tout unique dont ils procèdent. Cette conception originelle, omniprésente dans l'art, est manifeste dans le profond respect qu'inspira toujours le *Nāṭya Śāstra*. Le caractère généralisateur de sa théorie de l'art explique en partie la reconduction quasi permanente d'un schéma classique de classifications et de concordances qui caractérisa, des siècles durant, la plupart des observations esthétiques concernant ces disciplines.

La permanence d'un principe originel

A l'instar des philosophes grecs qui ne pouvaient dissocier leurs réflexions esthétiques d'une dialectique de la connaissance ultime du sensible, le *Nāṭya Śāstra* poursuit sous un angle particulier l'enseignement contenu dans la pensée originelle des textes sacrés des *Veda*[6]. Cette doctrine, qui se développera ultérieurement en systèmes philosophiques et courants religieux, mérite d'être ici brièvement explicitée, car elle est au cœur de toutes les spéculations de la pensée traditionnelle sur l'art. Les textes des *Veda*, constitués de quatre recueils d'hymnes rituels et sacrificiels, sont les dépositaires de la somme des connaissances sacrées qui fut révélée aux hommes. Cette vérité éternelle est exprimée dans une langue qui est elle-même divine, la langue «parfaite» (c'est le sens du mot *samskrita*) puisqu'elle fait partie intégrante de la Révélation. L'homme fut alors en possession d'un corps d'enseignements qui lui permettait de résoudre concrètement une préoccupation existentielle permanente, celle de son devenir. Le contenu des *Veda* dévoile à l'homme la possibilité d'atteindre cette attitude inaugurale en se situant par rapport à un principe absolu, conscience omniprésente et illimitée de l'univers, le *Brahman*, dont il est le reflet microcosmique et vers lequel il doit tendre à s'identifier. Le *Brahman* est regardé comme cette intelligence cosmique qui exprime l'ordre universel dans le monde manifesté (Renou 1978: 132).

Concomitant au principe du *Brahman*, existe dans l'homme un principe immortel et corrélatif, l'*ātman*[7] (littéralement soi-même) désignant le Soi, image réflechie du *Brahman*. La voie expérimentale et transformatrice des préceptes édictés dans les stances des hymnes et enseignée au travers de la doctrine brahmanique, vise d'abord une éducation intégrale de l'homme qui l'aidera à se réintégrer au Tout dont il est issu (Biardeau 1981: 86). Les textes védiques enseignent aux hommes un système structuré de valeurs hiérarchisées

---

[6] *Nāṭya Śāstra* I, 18, Daumal 1970: 19.

[7] Cet *Ātman* n'est pas sans évoquer le pur principe d'intelligibilité de la Grèce antique, le *Logos*, implicitement présent en tout homme et par lequel ce dernier est capable d'appréhender la vérité (Godel 1976: 57).

qui régit l'ensemble de la société à un niveau individuel et collectif. Ces valeurs, exprimées sous forme d'étapes qui jalonnent la vie de l'individu, sont de la plus haute importance pour tous, puisqu'elles sont les garantes de toutes les espérances du devenir existentiel. Elles sont regroupées en quatre sortes de mobiles de la conduite humaine: *artha*, les biens et les choses matérielles; *kāma*, les désirs et les passions; *dharma*, l'ordre socio-cosmique, dynamique de la loi universelle qui régit le monde manifesté mais aussi le devoir à un niveau individuel et *mokṣa*, le but ultime de tout être humain, la libération des trois stades précédents.

Il se dégage des enseignements des *Veda* une idée qui sera omniprésente et commune à toutes les spéculations ultérieures, celle qui insiste sur la nécessité d'une transformation essentielle de soi-même pour une réelle et profonde communion avec un ordre cosmicisé du monde phénoménal. En d'autres termes, la doctrine brahmanique qui s'en tient à la Révélation et met l'accent sur une participation active au rituel, veut conduire les potentialités dynamiques de l'homme à trouver leur aboutissement dans le dévoilement de la vrai nature de son Soi, l'*ātman*. Au travers de ces enseignements, le véritable et ultime mobile de la conduite humaine, *mokṣa*, consiste donc à recouvrer la pureté de son *ātman* pour s'unir, s'identifier au *Brahman*, et par là même se dégager du cycle des renaissances et atteindre la délivrance (ibid: 45-76).

Le but de l'art

La réflexion esthétique témoigne d'une préoccupation ontologique identique à celle des enseignements sacrés et marque sans conteste son appartenance profonde à la pensée originelle de l'Inde. Dès les premiers vers d'introduction du *Nāṭya Śāstra*, l'art est défini comme étant non seulement source de plaisir et moyen de connaissance, mais aussi comme étant la seule activité instauratrice destinée à tous les hommes, sans distinctions de castes, alors que le savoir consigné dans les textes révélés était jusque là réservé aux seules castes supérieures.

> «Revêtu des manifestations diverses de la vie, incarnant les phases diverses de l'action, j'ai fait ce Théâtre conforme au mouvement du monde.
> Pour les hommes supérieurs, inférieurs et moyens, il est un réceptacle de toute activité; il engendre des enseignements utiles, et, de l'énergie tendue au relâchement du jeu, il donne toutes les joies.
> Ainsi, par les Saveurs, Sentiments et tous les modes de mouvement, ce Théâtre sera pour tous une source d'enseignements.
> Au Savoir sacré, à la science et aux mythes, il fournira un lieu d'audience, et à la foule un divertissement: tel sera ce Théâtre».[8]

[8] N. S. I, 110, 111, 112, 119, Daumal 1970: 26.

Conforme au mouvement du monde, l'art dramatique est conçu comme un cinquième *Veda*[9] et rappelle à l'homme oublieux des fondements de la doctrine l'existence des lois universelles qui gouvernent toute la manifestation mondaine. L'art devient alors un nouveau moyen de connaissance permettant d'appréhender la vérité sans pour autant se départir de son rôle de divertissement. L'expérience esthétique décrite dans le *Nāṭya Śāstra* amène le spectateur sensible, celui qui perçoit la représentation artistique détaché de toute implication personnelle, à reconnaître la profonde nature des lois universelles contenues dans les quatre mobiles de la conduite humaine. *Mokṣa* étant bien entendu la seule vraie finalité qui sera jamais assignée à l'art. Mais si l'art est un moyen d'accès à la connaissance, sa fonction de divertissement et de plaisir est essentielle car c'est elle qui y conduit. Dans la pensée originelle du brahmanisme, les notions de connaissance et de délectation ne sont en effet guère différentes l'une de l'autre, pour ne pas dire confondues (ibid: 110). Leur conjugaison dans le domaine de l'art atteste de l'aboutissement logique d'un système de pensée qui trouve ici son expression la plus épanouie.

Ainsi, la plénitude de l'expérience esthétique est-elle regardée comme un état particulier de la conscience qui se dévoile à elle-même dans la délectation de l'œuvre et qui par conséquent, accède à un ordre supra-ordinaire de la réalité du monde sensible. La substance de l'œuvre, donnée à être goûtée comme une saveur, est perçue selon un mode d'appréhension direct et immédiat assurant à l'expérience une authentique valeur de connaissance. Cette expérience sera même par la suite rapprochée de l'expérience extatique du mystique[10] qui, dans sa complète absorption, est plongé dans un moment de ravissement où il goûte à la substance de l'Absolu, le *Brahman*.

Le *rasa*, essence de l'art

La tradition esthétique de Inde n'a jamais valorisé la notion de Beau au point de l'ériger en théories et d'en faire, comme en Occident jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, un maître mot dont la seule valeur puisse déterminer et fonder tout jugement esthétique. Peu considéré dans l'exposition classique, le Beau ne caractérise que l'appréciation formelle d'une œuvre selon des critères de mesure en conformité avec un ensemble de lois qui détermine la nature des êtres et des

---

[9] «La substance de toutes les sciences, la mise en œuvre de tous les métiers; de tout cela, en y joignant les Mythes, je fais le Cinquième savoir qui s'appellera Théâtre» N. S. I, 15, Ibid: 19.

[10] Cette idée est identique à celle de Plotin, le chef de file de l'école néo-platonicienne, «qui voit dans l'expérience esthétique des états de l'âme comparables à ceux qu'atteint l'extase mystique avec ses connaissances intuitives d'un genre ineffable» (Souriau 1970: 14-15).

choses ainsi que leurs formes[11]. La beauté formelle est le plus souvent considérée comme un ornement (*alaṃkāra*), un accessoire uniquement destiné à rehausser l'œuvre, dont il ne faut pas abuser et qu'il convient de traduire à l'aide des canons traditionnels propres à chaque discipline artistique. Comme pour les néo-platoniciens d'Alexandrie, le Beau est avant tout la puissance émouvante du Vrai. Il ne saurait en aucun cas être une qualité discernable objectivement et demeure dans son acceptation platonicienne totalement indépendant des réactions et passions de l'esprit. Les théoriciens hindous associèrent et subordonnèrent l'idée du Beau à la seule expérience esthétique qui puisse intimement révéler le contenu de l'œuvre d'art, l'expérience délectable du *rasa*. Le mot *rasa* dont la racine *ras* veut dire goûter, signifie donc ce qui est goûté, savouré et le terme est généralement traduit par le mot «saveur».

L'idée première et fondamentale du *rasa*, qui sous-tend toute la pensée esthétique de l'Inde, est une notion récurrente au thème central des *Veda*. Par la voie empirique du culte et du sacrifice, les hymnes sacrés proposent, à l'homme célébrant le rituel, de communier intimement avec le divin en ingérant, par voie de retour, l'offrande consacrée. Cette expérimentation, à la fois synonyme d'assimilation et de transformation, sera reformulée avec les premières *Upaniṣad*[12] qui exhorteront l'homme à s'engager dans une expérience davantage pragmatique le conduisant à la découverte de lui-même, et par conséquent à la compréhension de l'ordre du monde. La nature de l'expérience esthétique du *rasa* telle qu'elle est décrite dans la tradition médiévale, relève d'un procédé et d'une finalité identiques: le spectateur ou l'auditeur sensible qui participe activement à l'œuvre en l'intériorisant se détache des émotions ordinaires qui gouvernent sa vie quotidienne, absorbe la saveur de cette œuvre et, en même temps qu'il la goûte, s'expérimente lui-même dans le ravissement d'un état mental supra-ordinaire (Masson & Patwardhan 1970 vol.1 : 27-28). «On appelle Saveur la perception immédiate, par le dedans, d'un moment ou d'un état particulier de l'existence, provoquée par la mise en œuvre de moyens d'expression artistique. Elle n'est ni objet, ni sentiment, ni concept; elle est une évidence immédiate, une gustation de la vie même, une pure joie de goûter à sa propre substance, tout en communiant avec l'autre, l'acteur ou le poète» (Daumal 1970: 15).

Le *rasa* ne peut avoir d'existence antérieure à sa perception; il est totalement indépendant de toute activité intellectuelle et correspond à un moment de cons-

---

[11] Ces lois naturelles, explicitées dans le système philosophique du *Sāṃkhya*, se manifestent en trois qualités primordiales, les *guṇa*. La plus grossière, *tamas*, correspond à un mode de pesanteur, d'inertie et de passivité. C'est une force de limitation, de chute, prépondérante dans le monde inorganique. *Rajas* représente une force d'expansion, un mode d'action dynamique, de transformation et de mutation. Sous sa prédominance sont formées les énergies vitales, les organes d'action. La troisième, *sattva*, exprime tout ce qui dévoile la nature stable et lumineuse de l'être. C'est un principe d'intelligence qui se manifeste dans les éléments les plus subtils.

[12] Les *Upaniṣad*, exégèses des hymnes védiques, furent rédigées au cours des siècles dans un souci de clarification afin de prévenir toute interprétation erronée des textes et pour mettre en garde contre le caractère illusoire d'un savoir purement verbal.

cience et de communion unique qui en font une expérience *sui generis*. Seul celui qui manifeste une grande sensibilité et qui est capable d'une réponse par sympathie, le *sahṛdaya*[13], peut ressentir la profonde finalité de cette expérience et découvrir dans la gustation du *rasa* une joie intense (*ānanda*), dont la nature transcendentale, souvent mise en correspondance avec l'expérience mystique, se situe au delà des émotions agréables de la vie courante. «La jouissance esthétique est donc encore un cas de dépossession de soi, où le moi s'oublie dans la contemplation des émotions et des sentiments représentés sur la scène ou dans le poème» (Biardeau 1981 : 141). Bharata insiste sur la nature supra-ordinaire (*alaukika*) de cette expérience esthétique. Les consignes théâtrales exposées dans le *Nāṭya Śāstra* précisent que les émotions et les sentiments mis en scène sont analogues à ceux de la vie de tous les jours, mais qu'ils sont détachés du contexte psycho-affectif dans lequel ils sont plongés quotidiennement. Investie d'une dimension «extra-ordinaire», la représentation artistique de ces sentiments est destinée à éveiller et entretenir chez le *sahṛdaya* un état mental, libéré des préoccupations mondaines, qui le prépare à la délectation du *rasa*.

La théorie du *rasa*

C'est dans le sixième chapitre du *Nāṭya Śāstra*, le *Rasādhyāya*, que Bharata énonce sa théorie du *rasa*, qui sera par la suite maintes fois glosée, alimentant ainsi de nombreuses polémiques au terme desquelles l'authenticité de l'idée originelle ira même jusqu'à se perdre dans un dédale de rhétorique (Krishnamoorty 1979: 253). Il faudra attendre le X^{e} siècle pour que cette théorie esthétique retrouve dans un premier temps un écho particulier en poésie avec Ānandavardhana et son concept de suggestivité, *dhvani*; mais ce seront surtout les pénétrantes réflexions d'Abhinavagupta qui redéfiniront pleinement, à partir des éléments contenus dans le *Rasādhyāya*, les idées promulgant définitivement la suprématie de l'expérience du *rasa* pour en faire une véritable philosophie de l'art. Les théoriciens et commentateurs postérieurs à Abhinavagupta se contenteront tous de reprendre l'idée maîtresse de son œuvre, n'ajoutant rien de vraiment essentiel à cette théorie du *rasa*.

Le *Rasādhyāya* expose méthodiquement les différents éléments et termes techniques qui participent au processus d'élaboration et d'avènement du *rasa*, ainsi que les diverses règles qui en découlent et que doivent respecter les acteurs, afin qu'il puisse être perçu par le spectateur. Bharata énumère huit

[13] *Hṛdaya*: le cœur, le siège de la sensibilité esthétique. Le *sahṛdaya* est le spectateur ou l'auditeur sensible doué d'une capacité d'appréciation et d'immersion dans l'œuvre que ne viennent pas perturber les états mentaux de la vie ordinaire. Il est souvent comparé à l'enfant, chez qui la liberté et la spontanéité des réactions émotionnelles ne sont pas encore troublées par le développement de l'ego (Masson & Patwardhan 1969 : 23, 78, 84).

saveurs distinctes[14] qui, dans la complémentarité de leurs étendues respectives, recouvrent tout le spectre psychologique de l'activité humaine. D'après les sentiments manifestés dont ils sont les notions intuitives, ces huit *rasa* sont les suivants: l'érotique (*śṛṅgāra*), le comique (*hāsya*), le pathétique (*karuṇa*), le furieux (*raudra*), l'héroïque (*vīra*), le terrifiant (*bhayānaka*), le répugnant (*bībhasta*), et le merveilleux (*adbhuta*). Bharata en explique le mode d'apparition en usant d'une analogie culinaire:

> «De même que les gourmets prennent plaisir à déguster la saveur d'une nourriture préparée à partir de plusieurs épices, le spectateur sensible savoure les émotions dominantes suggérées par l'action des diverses manifestations représentées...»[15].

L'expérience esthétique n'est donc possible que par l'action des diverses manifestations représentées, c'est-à-dire par un ensemble d'éléments déterminants qui conduisent à la perception du *rasa* et que l'on appelle *bhāva*. Reprenant sa métaphore culinaire, Bharata distingue le rôle de ces *bhāva*:

> «De même qu'une saveur épicée est créée à partir de différentes substances, les *bhāva*, par leurs nombreuses façon d'intervenir, créent les *rasa*».[16]

Il en précise ensuite la nature dans le chapitre VII qui leur est consacré, le *bhāvādyāya*:

> «On appelle *bhāva* tout ce qui, grâce aux effets involontaires (transpiration, larmes, voix tremblotante, etc.), expressions du visage, discours et mouvements corporels, suggère ou manifeste les sentiments internes du poète»[17].

Les *bhāva* constituent donc tout un ensemble de circonstances, de causes et d'effets permanents ou transitoires, dont la représentation dans l'œuvre va susciter chez le *sahṛdaya* l'apparition et la stabilité d'un élément émotionnel essentiel appelé *sthāyibhāva*. Ce sentiment dominant est le stade ultime du processus évolutif de l'expérience esthétique qui précède et prépare à la gustation du *rasa*. Les diverses manifestations des *bhāva* et leurs représentations qui conduisent à la perception du *sthāyibhāva*, existent dans une relation complexe, principalement basée sur des critères psycho-physiologiques. Bharata regroupe l'ensemble de ces *bhāva* au sein d'une liste qu'il précise être non exhaustive et mentionne également les huit *sthāyibhāva* qui sont mis en correspondance avec les huit *rasa*[18]:

Les *bhāva* qui conditionnent l'apparition du *sthāyibhāva* sont répertoriés en trois catégories pouvant agir réciproquement l'une envers l'autre afin d'aider à

---

[14] N. S. VI, 15, Masson & Patwardhan 1970 vol. 1: 44.

[15] N. S. VI, 31, Ibid: 46.

[16] N. S. VI, 35, Ibid: 47.

[17] N. S. VII, 2, Ibid: 38.

[18] N. S. VII, 2, Ibid: 44.

Les huit *rasa* ou saveurs.			Les huit *sthāyibhāva* ou sentiments dominants.	
śṛṅgārā	érotique	↔	*rati*	amour
hāsya	comique	↔	*hāsa*	rire
karuṇā	pathétique	↔	*śoka*	tristesse
raudra	furieux	↔	*krodha*	colère
vīra	héroïque	↔	*utsāha*	énergie dynamique
bhayānaka	terrifiant	↔	*bhaya*	peur
bībhatsa	répugnant	↔	*jugupsā*	dégoût
adbhuta	merveilleux	↔	*vismaya*	étonnement

instaurer la permanence de ce sentiment. Dans le cadre d'une représentation théâtrale, les *vibhāva* sont les causes déterminantes de toute situation, se rapportent aux personnages et sont en nombre illimité. Les *anubhāva* sont également associés aux personnages et constituent les effets. Il faut ranger parmi ces effets les indices physiques à l'intérieur desquels peuvent être représentés certains états émotionnels involontaires comme les tremblements ou la sueur. Ce sont les *anubhāva* qui conduisent le spectateur à la reconnaissance du sentiment dominant, et leur nombre est également illimité. Viennent enfin les *vyabhicāribhāva*, les états passagers ou manifestations subsidiaires, dont le rôle est d'aider le *sthāyibhāva* à s'intensifier, pour faire naître chez le spectateur la perception du *rasa*. Subordonnés au *sthāyibhāva*, les *vyabhicāribhāva* en sont les accompagnements transitoires et ne sont pas inhérents aux personnages. *Rasa* et *bhāva* sont liés dans une relation de mutuelle dépendance et Bharata insiste sur le rôle de ces trois catégories de *bhāva* dont il considère l'action comme la condition *sine qua non* du processus de gustation esthétique. Soucieux de définir clairement la nature du rapport que les *bhāva* entretiennent avec le *rasa*, il utilise une fois de plus un procédé analogique qui lui est cher et déclare:

> «De même qu'un roi, accompagné du cortège de nombreux hommes, aussi éminents qu'ils puissent être, reçoit seul le titre de roi, l'émotion permanente seule, accompagnée d'un cortège de *vyabhicāribhāva, anubhāva* et *vibhāva*, acquiert le nom de *rasa*».[19]

Pour conclure son *rasādhyāya* et illustrer concrètement son propos, Bharata reprend chaque *rasa* individuellement et, à titre d'exemple, indique pour chacun d'entre eux un certain nombre de *vibhāva, anubhāva* et *vyabhicāribhāva*, qui doivent être représentés d'une manière ou d'une autre pour concourir à l'apparition et à la permanence du *sthāyibhāva*.

[19] N. S. VII, Ibid: 39.

Une renaissance esthétique

Après que Bharata eut donné et précisé tous les éléments qui entrent en jeu pour manifester la présence du *rasa*, une importante tradition en poursuivit la voie: tradition essentiellement littéraire, au sein de laquelle de nombreux auteurs, à grands renforts de classification et de théorisation, réinterprétèrent, d'une manière souvent fort personnelle, les termes employés et définis par Bharata, au point que leurs contributions semblent avoir plus constitué un obstacle qu'une aide pour éclairer la compréhension de l'expérience esthétique (Krishnamoorty 1979: 149). Utilisé en grammaire, le *rasa* devint presque un terme technique et le double sens qu'il acquit en littérature ajouta une certaine ambiguïté aux diverses interprétations qu'en donnaient déjà la tradition et le langage courant (Masson & Patwardhan 1970 vol. 1: 42). D'autres controverses concernant le rôle et la fonction des *bhāva* par rapport au *rasa* ainsi que la localisation de ce dernier chez l'auteur, l'acteur, le personnage ou le spectateur, soulevèrent de nouvelles difficultés qu'il fallait résoudre. L'ensemble de ces problèmes entretint la cohorte déjà nombreuse de spéculations et d'abstractions théoriques qui tentaient de codifier un principe qui, de par sa nature intuitive, ne pourrait jamais l'être. Comme Bharata l'indiquait déjà:

> «Les grands poètes sont ceux qui sont le plus proche du réel. La tendance qui les pousse à se railler des conventions et des règles restrictives est sûrement l'indice de grands artistes»[20].

Tous les commentaires du *Nāṭya Śāstra* qui furent écrits dans la période comprise entre la fin de sa rédaction et le X^e^ siècle ont été perdus depuis longtemps. La seule trace existante de ces gloses, le nom de leurs auteurs respectifs et un bref rappel de leurs réflexions sont mentionnés et discutés par Abhinavagupta dans son propre commentaire du *Nāṭya Śāstra*, l'*Abhinavabhāratī*.

C'est au Cachemire que naquit au IX^e^ siècle un puissant mouvement culturel qui s'éleva contre le dogmatisme et la trivialisation qui entachaient la réflexion esthétique. Le poète Ānandavardhana fut le premier à fustiger l'attitude normative et formaliste de ses prédécesseurs et à réhabiliter la valeur fondamentale du *rasa*, à ses yeux la seule véritable finalité de l'expérience artistique (Krishnamoorty 1979: 63, 166). Il est l'auteur d'un remarquable ouvrage, le *Dhvanyāloka*, dans lequel sont présentés et expliqués exhaustivement les futurs canons de l'art poétique[21]. Ānandavardhana y développe sa théorie du *dhvani*[22] (suggestion, résonance) qu'il envisage comme un principe destiné à faire valoir la beauté inhérente à chaque élément du poème, dans le seul but de servir l'expérience

---

[20] Ibid: 42.

[21] Cf. Bruguière 1987: 151-167.

[22] Le concept originel de *dhvani* est antérieur à Ānandavardhana. Il eut d'abord une importance grammaticale et qualifiait le son concret, la résonance du mot.

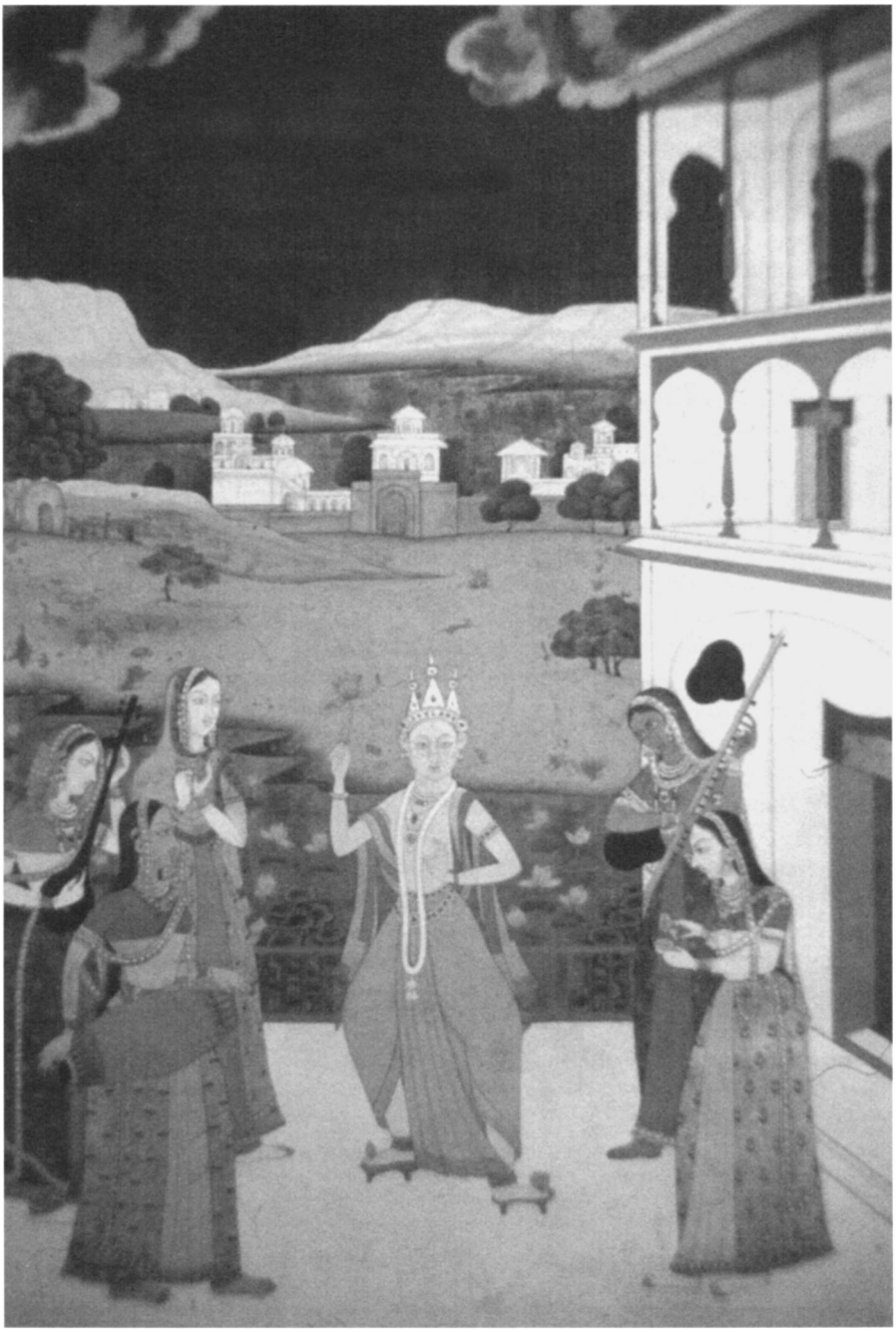


Fig. 1 : Rāgīnī Megh Malhār. Ecole du Deccan, vers 1750. Indian Museum, Calcutta.
Photo : Philippe Burguière

du *rasa*. Ce principe de suggestivité[23] est élaboré en une brillante théorie que défendra et expliquera minutieusement Abhinavagupta un siècle plus tard dans son commentaire du *Dhvanyāloka*, le *Locana*.

Abhinavagupta fut sans conteste l'un des plus grands esprits que l'Inde ait jamais connu. Son œuvre immense, littéraire, philosophique et métaphysique révèle une pensée hors du commun qui sut pénétrer avec une singulière acuité la nature intime des choses. «Par la profondeur et la subtilité de son esprit, il s'apparente à Maître Eckhart, Ruysbroeck, Saint Jean de la Croix. Simple et direct comme eux, il jouit en plus d'une totale liberté; il peut exprimer ses certitudes et même ses expériences jusqu'à la limite des possibilités de la parole sans avoir à redouter la condamnation d'une église. Il attira l'admiration unanime de ses contemporains, forçant même celle des ritualistes étroits qui faisaient autorité au Cachemire et que visent maintes allusions de ses œuvres» (Silburn 1970: 2-3).

La contribution majeure d'Abhinavagupta au domaine de l'art est consignée dans les deux exégèses qu'il fit du *Nāṭya Śāstra* et du *Dhvanyāloka*. Dans chacune des réflexions qu'il porte sur le théâtre ou la poésie, il a le souci permanent de fournir à son argumentation une base philosophique rigoureuse qui se démarque de simples constructions intellectuelles. Abhinavagupta ne fut pas seulement un remarquable philosophe, il fut aussi et avant tout l'un des plus grands mystiques de son temps comme en témoignent les récits de nombreux disciples et fidèles qui, des siècles durant, perpétuèrent ses enseignements. La grande connaissance qu'il avait acquise du shivaïsme et des différents systèmes issus des *tantra*[24] explique probablement l'insistance avec laquelle il associe étroitement, dans ses spéculations sur l'art, expérience mystique et expérience esthétique. C'est l'un de ses aînés, Bhaṭṭanāyaka, qui le premier établit un parallèle entre l'extase du *yogi* et l'expérience du *rasa*[25]. Abhinavagupta partage pleinement cette opinion qu'il nuance cependant subtilement, discernant les similitudes et les différences qui caractérisent ces deux expériences (Gnoli 1968: xxxix-xl). Il réinstaure également l'idée fondamentale du *Nāṭya Śāstra*, selon laquelle l'art est l'intermédiaire privilégié entre

---

[23] C'est également par cette idée de suggestivité que Mallarmé définit la poésie comme étant «l'art de peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit... le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots mais d'intentions et toutes paroles s'effacer devant les sensations» (*Revue d'Esthétique* 3-4 1975: 45).

[24] Le terme *tantra* signifie trame, chaîne et implique l'idée de continuité, de développement. Il s'agissait à son origine, d'un terme générique s'appliquant à un ensemble d'ouvrages très nombreux et variés renfermant les enseignements de source shivaïte ou vishnuite.

[25] «On comprend que la jouissance du rasa – rasāsvada – soit mise si facilement en parallèle avec la jouissance du Brahman – Brahmāsvāda –: l'émerveillement – camatkāra – subit que crée l'action dramatique ou le vers est senti comme une expansion de la pensée hors de ses bornes normales, tout comme le yogin ou le mystique – notamment dans le shivaïsme du cachemire – accède brusquement à une expérience – camatkāra – où il transcende son ego» (Biardeau 1981: 141). Une idée similaire existe dans la pensée néo-platonicienne, lorsque l'âme est saisie d'étonnement en face du beau ou du sacré (Gnoli 1968: xlvi).

l'homme et le principe absolu qu'est le *Brahman* et, tout au long de ses réflexions, revient avec insistance sur le caractère supra-ordinaire de l'expérience esthétique et de l'art en général.

Par ses brillants commentaires et ses nouvelles perspectives qui visaient avant tout à élargir le champ d'introspection de l'expérience du *rasa*, la portée et l'empreinte de la pensée esthétique d'Abhinavagupta furent immenses. Il fut non seulement considéré comme le chef de file de ce vaste courant réformateur qui rétablit définitivement les bases théoriques énoncées par Bharata, mais il fut aussi le premier à proposer une véritable philosophie de l'art en proclamant l'existence d'un neuvième *rasa*, celui de la sérénité, le *śānta rasa*[26]. Bien que l'existence de ce neuvième *rasa* ait déjà été attestée dans un ouvrage jaïn du V^e^ siècle[27] et discutée par certains poètes et dramaturges bouddhistes, sa reconnaissance, longtemps objet de vives controverses, ne fut réellement admise qu'avec la théorie qu'en donna Abhinavagupta[28].

Le processus de gustation du *rasa*

L'une des préoccupations essentielles d'Abhinavagupta concerne le procédé d'élaboration qui conduit au *rasa* et qu'il analyse en détail dans l'*Abhinavabhāratī*, reprenant point par point chaque commentaire écrit par ses prédécesseurs sur les chapitres du *rasādhyāya* et du *bhāvādhyāya* du *Nāṭya Śāstra*. Il en donne une interprétation extensive, récuse ou admet certains points de vue en une brillante démonstration, ajoute ses propres remarques et expose enfin sa théorie du *rasa*: lorsque le spectateur ou l'auditeur sensible, le *sahṛdaya*, assiste à une représentation théâtrale ou lit un poème, sa perception du temps et de l'espace s'en trouve fortement altérée. Toutes considérations ordinaires pour le moment présent cessent. L'œuvre étant le seul objet de son attention, le regard qu'il y porte est d'une tout autre nature que celui qu'il peut exercer en temps normal. Ne se sentant plus directement ou personnellement concerné, l'habituel mélange de désirs et d'anxiétés qui nourrit son égoïsme se dissout et laisse place à une réponse du cœur. Peu à peu, cette réponse s'intensifie et le *sahṛdaya* s'identifie par empathie avec la situation décrite. Son « moi » normal est alors suspendu pour la durée de cette expérience et il réalise soudainement, dans un état sans précédent de calme mental et émotionnel, qu'il est en train de vivre quelque chose qui n'a rien de commun avec les émotions ordinaires qu'il expérimente

---

[26] *Śānti*, la paix, la quiétude, la sereine tranquillité.

[27] L'*Anuyogadvara sūtra* mentionne neuf saveurs poétiques dont celle de la paix (Raghavan 1975: 24).

[28] Voir la troisième section de l'*Abhinavabhāratī* dont la seule traduction disponible est celle qu'en donnent Masson & Patwardhan (1969: 120-163).

quotidiennement. La pureté et l'intensité de cet état le transportent dans l'émerveillement du plus grand ravissement (*camatkāra*) et il goûte à une absolue félicité (*rasāsvāda*) car il est entré en contact direct avec les replis les plus cachés de son inconscient, là où la mémoire d'une unité primitive entre l'homme et l'univers est toujours puissante. Sans intention, dit Abhinavagupta, le *sahṛdaya* est parvenu au même lieu intérieur que celui qu'occupe le mystique, bien que son but ait été très différent du sien (Masson & Patwardhan 1969: vii-viii).

La notion de mémoire ancestrale n'est pas une idée propre à Abhinavagupta, elle existait déjà bien avant lui pour avoir été élaborée avec les premiers systèmes philosophiques et discutée par Patañjali dans son célèbre *Yogasūtra*. Appelée *vāsanā*, elle correspond à un ensemble de traces résiduelles des existences antérieures qui compose la conformation interne de chaque individu et que celui-ci possède dès la naissance. Ces *vāsanā* ou impressions latentes d'innombrables émotions expérimentées par le passé au fur et à mesure des renaissances, ont pour Abhinavagupta une importance capitale dans le processus de gustation esthétique. Ce sont elles qui, une fois éveillées ou stimulées par le jeu de l'imagination, vont devenir la conscience intuitive du *sahṛdaya*. Ce sont elles, dit-il, qui distinguent le véritable *sahṛdaya*, celui qui a un cœur, de ceux qui ne peuvent exploiter cette faculté de représentation et qui « au théâtre sont comme les poutres, les murs et les pierres » (*Ibid.* 1970 vol. 2: 34). C'est en partie grâce à cette mémoire référentielle que le *sahṛdaya* va pouvoir intensifier sa perception du sentiment dominant qui émane de l'œuvre. Le rôle et la combinaison des *bhāva* (causes, effets et manifestations transitoires) vont donc stimuler la conscience du *sahṛdaya*, réveillant ces *vāsanā* enfouies dans l'inconscient. Celles-ci viennent alors aider à renforcer l'impression du sentiment dominant et participent ainsi à sa perception.

Dans le cours de son analyse du processus esthétique, Abhinavagupta explique comment la présence de ce sentiment dominant est ensuite activée par une réponse du cœur (*hṛdayasamvāda*) ou réponse par empathie[29]. Cette étape décisive est celle qui, avec l'aide des *vāsanā*, transporte le *sahṛdaya* dans un élan dynamique d'universalisation (*sādhāraṇikaraṇa*) jusqu'à un niveau supérieur, celui d'une totale immersion dans l'œuvre, état qui préfigure l'imminence de l'expérience du *rasa* et qu'Abhinavagupta nomme l'identification (*tanmayībhavana*). S'adressant aux poètes et à leur lecteurs, il précise une fois de plus les qualités internes du *sahṛdaya* en déclarant:

> «Parce que le miroir de leur cœur a été poli sans cesse grâce à une pratique constante de la poésie, ceux qui sont capables de s'identifier avec le contenu

---

[29] «L'émotion esthétique naît de l'accord de l'âme avec le mode permanent, donc par empathie et re-création de l'imagination. Elle est essentiellement le produit de l'activité spirituelle du spectateur lui-même [...] et n'est connue que de ceux qui y sont aptes» (Coomaraswamy 1926: 83-84). Cette activité d'empathie est à rapprocher de la théorie de l'*Einfühlung*, chère aux esthéticiens allemands de la fin du siècle dernier. L'*Einfühlung* ou « imagination pénétrante » consiste à se projeter en pensée dans l'objet contemplé afin d'en percevoir la nature intime, en s'identifiant à lui.

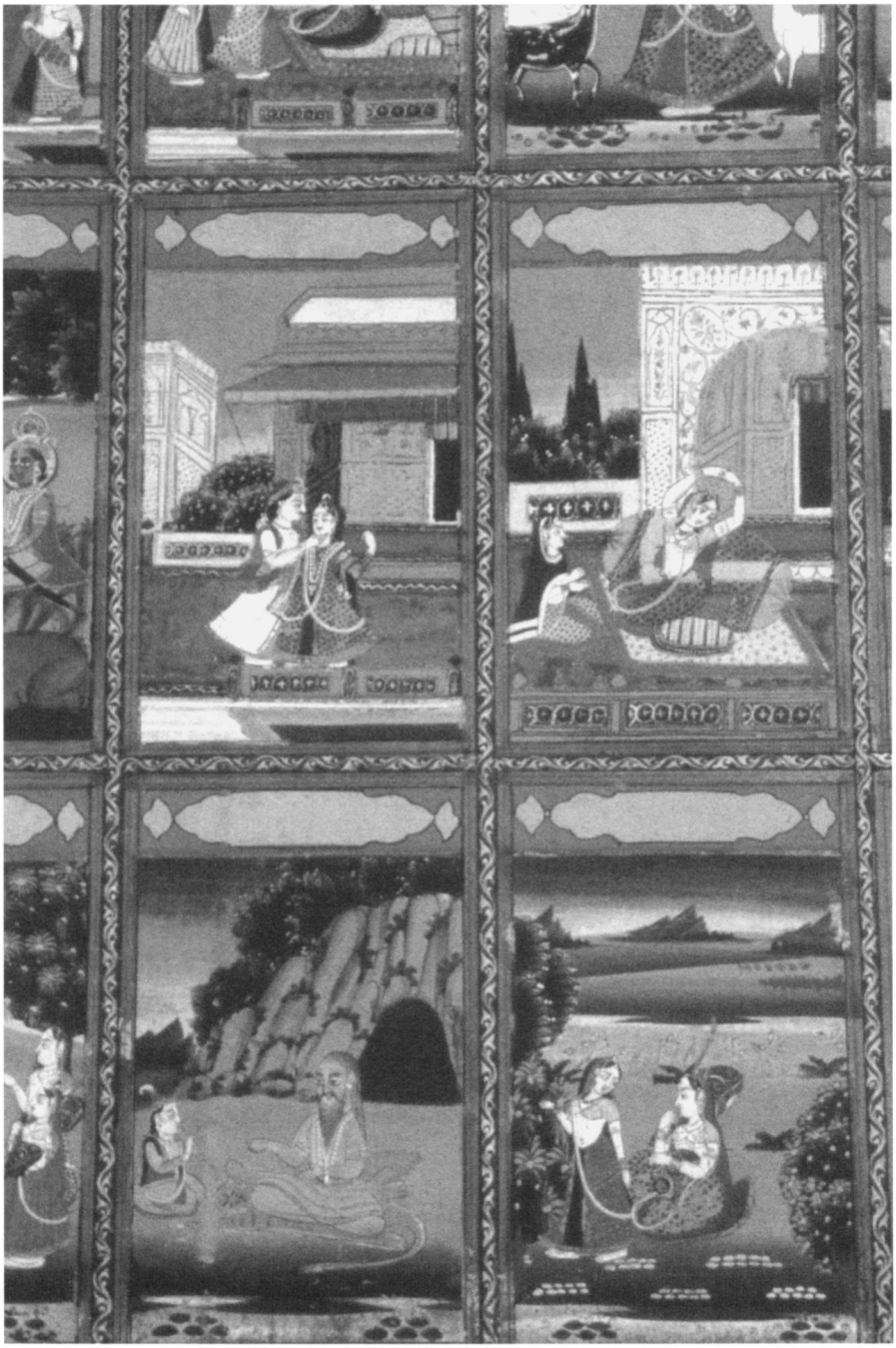


Fig. 2 : Détail d'une peinture comprenant les trente-six *rāga* principaux. Jaipur, milieu du XIX[e] siècle. Collection Kumar Sangra Singh. Photo : Philippe Bruguière

> du poème et répondent par affinité du fond de leur cœur, (ceux-là) sont reconnus comme *sahṛdaya*».[30]

En référence directe à cette stance, il cite ensuite ce vers notoire du *Nāṭya Śāstra*:

> «L'extériorisation (*bhāva*) d'une émotion qui va directement au cœur, est la source du *rasa*. Le corps s'embrase alors comme le bois sec au contact du feu».[31]

Lorsqu'il discute de ce principe d'identification dans un contexte philosophique, il l'assimile au plus haut niveau de réalisation de l'être, celui qui coïncide avec la prise de conscience de son propre soi, *ātman*. Aucun rejaillissement ou aucune nouvelle étape ne peuvent succéder à cet état où tout se résorbe dans la vacuité de la conscience émerveillée. En revanche, la nature de cette identification est différente dans le domaine esthétique car elle est immédiatement suivie de l'ultime stade du processus: la délectation du *rasa* (Gnoli 1968: 61-62). Abhinavagupta fait remarquer qu'en réalité, le *sahṛdaya* ne s'identifie pas totalement à l'œuvre mais qu'il ménage une sorte de distance qui, dans son rapport à l'objet esthétique, est ce que l'on nomme l'expérience du *rasa*. C'est à l'intérieur de cette distance que s'inscrit le ravissement émerveillé (*camatkāra*), terme qu'il utilise fréquemment dans ses écrits philosophique et qui correspond ici à ce moment intense où le flot des *vāsanā*, mêlé au pouvoir de l'imagination[32] (*pratibhā*), déclenche avec le contenu émotionel que suscite l'œuvre, une expérience de pure délectation.

Rasa et *rāga*

Elevée au rang d'une philosophie de l'art par Abhinavagupta, la théorie du *rasa* se développa en une dialectique réalisant une parfaite adéquation entre les considérations techniques dont procèdent le mode opératoire de l'expérience esthétique et la nature intrinsèque d'un état de l'être transporté dans la délectation de l'œuvre. Mais qu'en est-il donc de cette théorie généraliste, centrée autour de l'art dramatique et de la poésie, lorsqu'il s'agit de l'envisager dans le domaine musical? Est-elle réellement applicable selon des moyens et un processus de développement identiques? Faut-il considérer, comme Bharata semble

---

[30] Locana, 38, cit. Masson & Patwardhan 1969: 78.

[31] N. S. VII, 7, Ibid.

[32] Ce pouvoir d'imagination est une autre idée à laquelle Abhinavagupta attache beaucoup d'importance et qui, en matière d'esthétique, fut développée pour la première fois par son propre maître Bhaṭṭatauta. Elle joue un rôle essentiel dans l'interprétation cosmogonique du shivaïsme cachemirien, où elle est identique à la conscience divine en tant qu'émission créatrice. Ici, dans l'art, *pratibhā* est cette intuition intense, cette vision qui pénètre le cœur des choses, un don divin qui se manifeste chez les plus grands artistes comme chez le *sahṛdaya* (Bruguière 1987: 143-145).

l'indiquer, que seule la finalité du *rasa* importe et que, malgré leur singularité, les moyens spécifiques mis en œuvre dans telle ou telle discipline sont tous assujettis à un système de correspondances qui se rapporte à la théorie initiale ? Si cette dernière, conçue autour d'un art descriptif, peut être concevable pour toute autre forme artistique qui fait appel à une même capacité d'objectivation face à un objet conceptuel, il en va tout autrement pour la musique, dont le caractère éphémère appartient essentiellement au domaine de l'évocation. En d'autres termes, un poème empreint d'allégresse, une couleur bleue ou un personnage exprimant la colère seront ressentis comme tels ou du moins signifieront-ils concrètement ce qu'ils sont ; mais peut-on affirmer qu'un mouvement mélodique exprimant la tristesse sera nécessairement perçu comme tel ? D'autres difficultés d'ordre historique et socio-culturel apparaissent également dans cette problématique. Lorsque par exemple Bharata indique à la fin d'un chapitre consacré à la musique[33] les structures musicales corrélatives aux *rasa*, il fait état d'une pratique musicale qui était déjà devenue obsolète lorsque, dans le courant du premier millénaire, furent composés les deux seuls ouvrages musicaux[34] qui soient parvenus jusqu'à nos jours et qui en donnent un commentaire.

Ces écrits, comme l'ensemble de la littérature musicale en sanskrit qui s'épanouira à partir du XI[e] siècle, apportent leurs diverses contributions en s'appuyant sur le contenu musicologique du *Nāṭya Śāstra* dont ils s'inspirent également pour reproduire un système identique d'homologations et de correspondances. Ainsi, les sept notes qui constituent l'échelle musicale sont respectivement associées à une divinité tutélaire, un sage, un centre vital du corps humain, un *rasa*, une couleur, une saison, une planète, etc. La composition de ces textes suit en général un agencement prédéfini : vient d'abord une déclaration liminaire glorifiant l'un des dieux de la triade du panthéon hindou, un hommage est ensuite rendu à Bharata, et en introduction sont rappelés l'aspect métaphysique du son ainsi que les fondements de la pensée brahmanique. L'art musical, à l'instar du théâtre originel, présenté comme le véhicule privilégié pour atteindre les plus hautes réalisations spirituelles, est alors discuté en détail en différentes sections. La précision de l'argumentation et de la terminologie, les analyses circonstanciées de chaque composant et les interminables listes de classifications sont étonnantes à plus d'un titre. L'élément dynamique autour duquel gravite la théorie musicale est évidement le *rāga*, entité mélodique complexe qui ne saurait être assimilée à une gamme, à une échelle ou à un mode mais qui correspond plus exactement à une atmosphère ou un climat musical particulier. Ce mot vient de la racine sanskrite *raṅga* qui signifie couleur, et par extension le *rāga* est « ce qui colore (d'émotion) l'esprit ». Le seul objectif du musicien est donc de rendre ce climat musical suffisamment convaincant afin qu'il puisse « colorer » l'esprit de l'auditeur sensible et

---

[33] N. S. XXIX, 1-13.

[34] Le *Dattilam* de Dattila-muni et le *Bṛhaddesī* de Mataṅga. Les dates de leur rédaction sont très approximatives. Le *Dattilam* serait postérieur au *Nāṭya Śāstra* mais antérieur au *Bṛhaddesī* écrit aux environs du VII[e] siècle.

susciter en lui une réponse à la couleur émotionnelle évoquée. Cependant, l'attention portée au domaine de l'esthétique dans les ouvrages musicaux est presque toujours réduite à sa plus simple expression, celle d'une traditionnelle concordance entre les notes ou les *rāga* et le *rasa* qu'ils expriment[35]. Le schéma relationnel est toujours reconduit de la même façon, mais l'identité des *rāga* et *rasa* mis en correspondance diffère parfois sensiblement d'un texte à l'autre, même lorsqu'ils sont chronologiquement très proches.

Ce n'est que dans le courant du XIII[e] siècle que les *rāga* seront classifiés pour la première fois selon un système qui les distingue en genre masculin, féminin et neutre (Gangoly 1948: 22, Nijenhuis 1977: 14). Cette tentative est basée sur le *rasa* associé à chaque mélodie et préfigure la classification traditionnelle qui sera adoptée du XVI[e] jusqu'au début du XX[e] siècle. Le corpus des *rāga* est alors répertorié en *rāga* masculins accompagnés de leurs épouses (*rāginī*) et de leurs enfants (*putra*). Dès le VIII[e] siècle, des descriptions imagées (*dhyāna*) sont établies pour préciser l'identité des *rāga* ainsi que celle de leur *rasa* (Gangoly 1948: 106). Ces descriptions, composées à l'origine de quelques vers en sanskrit, seront par la suite reformulées sous forme de quatrains ou couplets en langues vernaculaires (appelés *dohā* en hindi), afin de toucher un plus important public. Leur contenu allégorique est destiné à évoquer, chez le musicien comme chez le *sahṛdaya*, le sentiment dominant du *rasa*, le *sthāyibhāva*. Les *dhyāna* semblent avoir déjà existé dans les textes les plus anciens[36] mais ils se rapportent alors exclusivement aux divinités[37] qui président aux *rāga*. Ces personnages divins seront remplacées plus tard par la représentation de héros (*nāyakā*) et héroïnes (*nāyikā*) empruntés à l'art dramatique et qui incarneront le sentiment dominant du *rasa*[38]. Bientôt, en raison d'un certain nombre de confusions occasionnées par l'apparition de nouveaux *rāga* ainsi que par le développement de la théorie et l'évolution des pratiques musicales, la seule description picturale d'un *rāga* ne sera plus suffisante pour aider à la représentation mentale du sentiment dominant. C'est ainsi qu'outre cette évocation imagée, sera proposée pour chacun d'eux une description mélodique complémentaire qui sera étroitement associée au *dhyāna*[39].

---

[35] Le *Sangītaratnākara* de Śārngadeva, écrit dans la première moitié du XIII[e] siècle, texte phare de la littérature musicale de l'époque médiévale ne fait qu'énumérer les *rasa* mis en relation avec les notes et les différentes catégories de modèles mélodiques (*jāti*).

[36] D'après les sources tardives qui en font maintes références, le *Bṛhaddesī* serait l'un des premiers ouvrages à renfermer de telles descriptions iconographiques. Malheureusement, le texte incomplet ne fournit que de trop rares indications sur cette section manquante.

[37] Le support de l'image a de tout temps joué un rôle considérable dans la société traditionnelle. Sa fonction religieuse, à laquelle se rapporte une très riche symbolique, est toute puissante en tant que support d'invocation et de concentration pour communiquer avec le divin.

[38] Un traité musical jaïn du début du XIV[e] siècle, le *Sangītopanisat* semble avoir été le premier à décrire des *dhyāna* de ce type (Nijenhuis 1977: 15).

[39] Le premier auteur à avoir mentionné ces formes mélodiques fut Somanātha dans son *Rāgavibodha* qu'il écrivit en 1609. Voir Nijenhuis 1976.

Parallèlement à cette littérature musicologique vont apparaître au XV[e] siècle les premiers textes des *rāgamālā*, recueils composés de *dhyāna*, qui deviendront très populaires lorsqu'ils regrouperont en leur sein de délicates séries de peintures illustrant les *rāga*, les célèbres miniatures appelées *rāginī*. Ces *rāginī* tout comme les *dhyāna,* sont inspirées d'une très riche littérature poétique et ne servent manifestement aucun propos musical. Les couleurs employées comme la symbolique représentée sur ces miniatures ne se rapportent en aucun cas aux systèmes de correspondances des ouvrages musicaux. L'unique fonction musicale des *rāginī* au dos desquelles est en général copié le *dhyāna* ou *dohā* du *rāga*, consiste à fournir une description visuelle du *rasa* (Ibid: 102).

Le postulat corrélatif, qui durant de nombreux siècles maintint en contact l'élément musical avec une divinité, une caste, une couleur, etc., perdit graduellement de son autorité à partir du milieu du XVI[e] siècle. Lorsque les caractéristiques mélodiques du *rāga* évoluèrent encore vers de nouvelles interprétations, conduisant la tradition à se scinder en deux systèmes musicaux distincts, l'un au nord et l'autre au sud de l'Inde, la reconnaissance du *rasa* par la seule indication d'une correspondance, s'en trouva d'autant plus affectée. Dès lors, la forme mélodique du *rāga*, ses *dhyāna* ainsi que les *rāginī* qui les accompagnent, devinrent les seuls éléments tangibles pouvant indiquer le caractère esthétique du *rāga*. La relation *rāga – rasa* perdit toute crédibilité dans la tradition carnatique, tandis qu'au nord, le sentiment du *rāga* et le moment propice du jour ou de la nuit pour son exécution demeurèrent deux constantes scrupuleusement respectées.

La théorie classique du *rasa* semblerait pouvoir trouver ici une interprétation satisfaisante qui ne rencontre guère d'obstacles s'il ne fallait auparavant éclaircir un point qui présente quelques difficultés. Lorsque Bharata met en correspondance structures mélodiques et *rasa*, il n'identifie pas celles-ci aux *rāga* pour la simple raison que le sens musical de ce terme *rāga* n'apparaîtra qu'ultérieurement, entre le V[e] et le VIII[e] siècle avec l'ouvrage de Mataṅga, le *Bṛhaddeśi*. D'autre part dans l'énoncé de sa théorie, il ne distingue pas le *sthāyibhāva* du *rasa*, comme le fera plus tard Abhinavagupta. Il précise simplement que ce sentiment dominant se transforme en *rasa* lorsqu'il est goûté par le spectateur. Pour Abhinavagupta, le *sahṛdaya* répond d'abord par empathie au sentiment dominant et s'identifie ensuite à lui grâce à ses propres *vāsanā*. Ce n'est que lorsqu'il est totalement immergé dans le *sthâyibhâva* qu'advient l'expérience *sui generis* du *rasa*. Ce *sthāyibhāva* qui appartient au domaine de la pensée discursive est donc distinct du *rasa* (Gnoli 1968: 80). Or, dans les textes musicaux postérieurs au *Bṛhaddeśi*, l'équivalent des structures musicales (*jāti*) considérées par Bharata puis les *rāga*, lorsqu'ils sont définis en tant que tels, sont mis en corrélation avec les *rasa*. Mais, si le *rāga* correspond avant tout à un climat musical destiné à colorer l'esprit de l'auditeur, c'est bien un état affectif particulier qu'il veut transmettre et cet état représente un sentiment durable qui n'est autre que le *sthāyibhāva*. Par conséquent, il serait plus exact de concevoir le *rāga* non pas comme l'expression directe du *rasa*, mais comme celle du sentiment dominant qui en précède l'expérience ultime.

Dans cette perspective, il est alors tout à fait concevable de regarder les descriptions poétiques et picturales, les miniatures et formes mélodiques des *rāga* comme autant de déterminants (*bhāva*) qui aident le musicien et l'auditeur à s'imprégner de la représentation du sentiment dominant qu'incarne le *rāga*. Tel fut d'ailleurs le cas par le passé et encore de nos jours, en dépit d'une abondante littérature musicale, le *rāga* est d'abord identifié par sa forme mélodique (*calana*) et ses phrases caractéristiques (*pakaḍ*) plutôt que par les éléments sémantiques qui le caractérisent. Ces derniers déterminent pourtant le caractère du *rāga* et à ce titre, pourraient aussi être légitimement considérés comme ses *bhāva*. Un examen rigoureux des différents types d'ornements destinés à mettre en valeur tel ou tel aspect du sentiment du *rāga*, montrerait par exemple qu'ils peuvent être rangés tantôt parmi les causes (*vibhāva*), tantôt parmi les effets (*anubhāva*) qui œuvrent à sa manifestation. Quant au texte chanté qui accompagne chaque *rāga*, son contenu possède la plupart du temps un double sens littéral et figuré qui se rapporte au caractère du rāga. Mais s'il renferme cette fonction de suggestivité (*dhvani*) qui atteste de la plus haute valeur poétique, il contribuera à fortifier la présence du *sthāyibhāva* dans l'esprit de l'auditeur.

Si la théorie de Bharata n'a trouvé au cours des siècles qu'un écho relatif dans la littérature musicale, l'idée du *rasa* demeure en revanche pour le musicien son unique préoccupation lorsqu'il exécute un *rāga*. C'est d'abord un sentiment particulier qu'il s'agit de transmettre à l'auditeur, et toutes considérations techniques ou théoriques sont reléguées au second plan, lorsqu'elles ne sont pas totalement occultées. La dichotomie qui a semble-t-il toujours existé entre théoriciens et musiciens, est manifeste dans le peu d'intérêt que ces derniers ont montré pour les règles et recommandations d'usage formulées dans les textes. Des siècles durant, les théoriciens s'efforcèrent de définir avec précision l'intonation des *rāga*, spécifiant minutieusement la hauteur des altérations microtonales de chaques notes. En dépit de tous ces efforts, les musiciens n'accordèrent jamais aucune attention à de telles instructions pour déterminer l'intonation propre à chaque *rāga*. Leurs seuls critères de référence étaient ceux que leurs aînés leur avaient transmis oralement au cours d'un long apprentissage et durant lequel ils avaient fait la patiente acquisition d'un savoir-faire sophistiqué. C'est ainsi que la plus grande importance était accordée à la couleur spécifique de chaque *rāga*, nuance qui leur avait été révélée jusque dans ses moindres détails. Aussi se considéraient-ils légitimement comme les seuls gardiens pouvant assurer la pérennité de l'identité mélodique du *rāga* et par conséquent de son *rasa*. En tout cas en était-il encore ainsi au cours des dernières décennies du XIX^{e} siècle. La parfaite expression du *rasa* était pour le musicien le maître mot de l'interprétation du *rāga* et peu lui importaient les prescriptions théoriques de l'intonation. Il faut ajouter à cela le caractère relatif de la justesse microtonale qui pouvait être très variable d'une école à l'autre. De récentes études ont d'ailleurs souligné combien ces problèmes d'intonation si chers aux musicologues devaient être reconsidérés[40].

---

[40] Jairazbhoy, Stone 1963: 119-132, Kaufmann 1965: 272-291.

Ces travaux montrent que l'interprétation d'un même *rāga* par deux musiciens unanimement respectés, peut conduire pour les mêmes notes, à des différences d'intonation de cinquante *cents*, voir plus. Pourtant dans les deux cas, ni l'identité du *rāga*, ni le sentiment évoqué dans l'esprit des auditeurs n'ont posé l'ombre d'un doute.

Au début de notre siècle, un musicologue inspiré[41] entreprit la gigantesque tâche de collecter auprès des plus grands maîtres un répertoire qui, pour de multiples raisons socio-culturelles, risquait fort de disparaître. Il put ainsi réunir un nombre impressionnant de *rāga* accompagnés de leurs compositions, qu'il classifia par la suite en un nouveau système toujours d'actualité. Malgré l'intérêt évident d'une telle entreprise, dont il publia les résultats en une série d'ouvrages très documentés et destinés à un enseignement à présent institutionnalisé, l'interprète d'aujourd'hui accorde toujours la plus grande attention au *rasa* du *rāga*. S'il s'exprime en anglais, il utilisera plus volontiers le mot *mood* pour qualifier ce qu'il ressent, ce sentiment qu'il veut transmettre et qu'il identifie au *rasa*. Il est probable que l'homologation du sentiment au *rasa*, entretenue dans la littérature et comprise comme telle par les musiciens ait entériné l'acception courante selon laquelle le *rāga* exprime le *rasa*. Certains artistes vont même au-delà de ce consentement et revendiquent la capacité d'user de tel ou tel *rasa* selon leur état d'âme, quel que soit le *rāga* choisi.

Cependant, l'auditeur sensible éprouvera toujours une intime émotion esthétique lorsque, dans la profondeur d'un timbre, l'assouplissement d'une courbe sonore ou la fulgurance d'un trait mélodique, il découvrira pour un instant, dans une joie incomparable, l'indicible présence de l'œuvre. Peu importe la connaissance discursive ou conceptuelle qu'il peut avoir de l'art musical, l'expérience intuitive du *rasa* n'est en aucune manière assujettie aux canons esthétiques et normes artistiques qui sont supposés y conduire. Une œuvre d'art digne de ce nom porte virtuellement en elle cette présence qui se dévoile, comme l'expliquent Bharata et Abhinavagupta, dans le ravissement d'une expérience supra-ordinaire où le *sahṛdaya* goûte également à sa propre saveur existentielle. Source de plaisir et moyen de connaissance, l'art est proclamé instaurateur d'une vérité ontologique. Vérité qui se révèle dans la seule expérience du *rasa*: ce fugitif instant de grâce où, dans un murmure de délectation, le cœur chavire dans le divin.

---

[41] V.N. Bhātkhande (1860-1936), Cf. Nayar: 1989.

Références

BIARDEAU Madeleine
1964 *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique* . Paris, La Haye: Mouton.
1981 *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation.* Paris: Flammarion.

BRUGUIERE Philippe
1987 *Poétique et esthétique dans l'Inde Ancienne: Observations sur la théorie du* rasa. Thèse non publiée. Université de Paris IV-Sorbonne.

COOMARASWAMY Ananda Kantish
1926 *Pour comprendre l'art hindou.* Paris: Bossard.

DAUMAL René
1970 *Bharata.* Paris: Gallimard.

GANGOLI O. C.
1948 *Rāgas & Rāginīs.* Bombay: Nalanda Publications.

GNOLI Raniero
1968 *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta.* Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.

GODEL Roger
1976 *Socrate et le sage indien.* Paris: Les Belles Lettres.

JAIRAZBHOY Nazir A.
1963 «Intonation in Present-day North Indian Classical Music», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies.* University of London, XXVI, 1: 119-132.

KAUFMANN Walter
1965 «Rasa, Raga-Mala and Performance Time in North Indian Ragas», *Ethnomusicology*, IX (3): 272-291.
1968 *The Ragas of North India.* Bloomington: Indiana University Press.

KRISHNAMOORTY Keralapura
1979 *Studies in Indian Aesthetics and Criticism.* Mysore: DVK Murthy.
1982 *Dhvanyāloka of Ānandavardhana* . Delhi: Motilal Banarsidass.

MASSON Jeffrey, L., PATWARDHAN Madhav Vinayak
1969 *Santarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics.* Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.
1970 *Aesthetic Rapture vol. I and II.* Poona: Deccan College.

NAYAR Sobhana
1989 *Bhatkande's Contribution to music.* Bombay: Popular Prakashan.

RAGHAVAN Venkatarama
1975 *The Number of Rasa-s.* Madras: The Adyar Library & Research Centre [3rd ed].

RENOU Louis
1978 *L'Inde fondamentale.* Paris: Herman.

REVUE D'ESTHETIQUE
1975 *Il y a des poètes partout.* Paris: UGE [10/18].

SILBURN Lilian
1970 *Hymnes de Abhinavagupta.* Paris: De Boccard. [Publication de l'Institut de Civilisation Indienne, 31].

SOURIAU Etienne
1969 *La correspondance des arts.* Paris: Flammarion [Science de l'Homme].
1970 *Clefs pour l'esthétique.* Paris: Seghers.

TE NIJENHUIS Emmie
1976 *The Rāgas of Somanātha, part I and II.* Leiden: E. J. Brill.
1977 *Musicological Literature.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

RÉSUMÉ

La pensée esthétique de l'Inde fut énoncée pour la première fois dans le plus ancien traité d'art dramatique, rédigé au début de notre ère, le *Nāṭya Śāstra*. Ce texte envisage l'art comme un prolongement des enseignements contenus dans les hymnes des *Veda* et demeure pour la tradition artistique et littéraire, la première autorité en matière d'esthétique. Attribué au sage Bharata, l'ouvrage traite en détail de toutes les disciplines (danse, poésie, musique, mise en scène, etc.) qui participent à l'art théâtral, révélé par le dieu Brahmā. L'art y est expliqué comme étant à la fois source de plaisir et moyen de connaissance, s'inscrivant ainsi dans la continuité de la doctrine brahmanique. La théorie esthétique de Bharata repose sur la notion de *rasa* ou saveur qu'exprime une œuvre. Le spectateur sensible en fait une expérience délectable radicalement différente des émotions courantes qu'il peut ressentir dans la vie quotidienne. L'expérience du *rasa* ne saurait être objectivée mentalement ni même conceptualisée. Elle est une gustation intuitive de l'œuvre et procure une joie ineffable. Par la suite la tradition littéraire enfermera le *rasa* dans un dogmatisme qui en altérera profondément la nature. Il faudra attendre les X^{e} et XI^{e} siècles avec l'apparition d'un nouveau courant réformateur et les réflexions de l'un de ses plus brillants représentants, Abhinavagupta, pour retrouver les idées qui élèveront la théorie originelle du *rasa* au rang d'une véritable philosophie de l'art. L'expérience que procure la gustation du *rasa* sera même comparée à celle qui transporte le mystique aux cimes de la félicité. Le caractère réductionniste de cette théorie esthétique ne trouvera qu'un faible champ d'application dans le domaine musical où *rasa* et *rāga* seront toutefois intimement associés.

ABSTRACT

Delighting in* rasa. *An aesthetic tradition of India. *The earliest theory of aesthetics in India was formulated in the most ancient treatise of the dramatic arts, the* Nāṭya Śāstra, *which dates back to the beginning of our era. This text, which conceives of art as a continuation of the teachings contained in the Vedic hymns, still represents the main source on aesthetics. Attributed to the sage Bharata, the work deals in detail with all disciplines (dance, poetry, music, production) involved in drama, as revealed by the god Brahmā. Art is explained as being both a source of pleasure and a means of knowledge, and thus appears as an extension of the Brahmanic doctrine. Bharata's theory of aesthetics focuses on the concept of* rasa *or flavour given off by a creation. The sensitive spectator thus experiences a delight which differs markedly from the emotions he may go through in ordinary life. Experiencing* rasa *cannot be objectivised mentally nor conceptualised; it means an intuitive tasting of the work of art and brings everlasting joy. At a later stage, the literary tradition confined* rasa *to a dogmatic framework which radically altered its nature. Only the emergence of a reform current star-*

ting in the tenth century and notably the thought of one of its most brilliant exponents, namely Abhinavagupta, once again fostered ideas which helped carry the original theory of rasa *to the level of a genuine philosophy of art. The experience of tasting* rasa *was even compared to the one which transports the mystic to the heights of religious bliss. The reductionist character of this theory of aesthetics has found a limited field of application in music, in which* rasa *and* rāga *are, however, closely related.*

QUESTION DE GOÛT
L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam

Jean During

> Il n'y a guère d'histoire que de la perception, tandis que ce dont on fait l'histoire est plutôt la matière d'un devenir, non pas d'une histoire (Deleuze et Guattari, 1980: 428).

La modernité en Occident

Toute Tradition se constitue en «monde objectif» en ce qu'elle adhère à un sens, à des vérités (ou des dogmes), se conforme à des normes et des lois, est chargée de symboles qui renvoient à une transcendance faute de quoi elle déchoit en coutume. A l'opposé, la modernité peut se définir comme un vaste mouvement de «subjectivisation du monde», de «perte du monde» (*Weltlosigkeit*) de «désenchantement du monde» (*Entzauberung*) (Max Weber), c'est-à-dire l'oubli de la dimension symbolique, «le déplacement du regard du haut vers le bas» (Shayegan: 52) et le passage de la métaphysique au social.

Or, comme l'a montré Luc Ferry (1990: 33) «l'histoire de l'Esthétique est par excellence le lieu de la subjectivisation du monde ou [...] de ce «retrait du monde» qui caractérise, au terme d'un long processus, la culture contemporaine». Ainsi l'art occidental a cessé d'être le reflet du monde dans son objectivité ou sa vérité intrinsèque pour devenir un prolongement de soi. Cette mutation s'est opérée par le *passage du concept de Beauté à celui de goût.*

De fait, une réelle esthétique du *goût* – comme l'ont élaborée les Français, les Italiens et les Allemands vers le milieu du XVII[e] siècle – ne peut se formuler qu'à la condition d'un retrait de la tradition métaphysique, et partant, de la Tradition en général. En effet, le goût est à la fois personnel et consensuel, mais il ne saurait prétendre à l'universalité, à l'objectivité. La Beauté n'est plus définie par rapport à la Vérité (par exemple l'ordre métaphysique ou mathématique du monde) mais est rapportée à la subjectivité: le Beau «se définit par le plaisir qu'il procure et par les sensations qu'il provoque en nous» (*ibid.*): 32). Au microcosme de l'œuvre d'art s'est donc substitué le monde autonome et singulier de l'individualité. Les signes concomitants de ce recul de la tradition dans les arts du Beau sont le déploiement de l'individualité, sa

culmination dans le principe d'innovation et l'exigence d'originalité, lesquels définissent un nouveau type d'historicité[1].

Dans son sens radical, en Occident, la modernité correspond donc à *l'avènement du sujet et la réhabilitation du sensible*, ce qui a évidemment des conséquences profondes sur les arts et la réflexion sur les arts.

La philosophie «classique», se justifiant de Platon, dévalorise le monde sensible: le Beau est la forme sensible de l'Idée, la présentation sensible du Vrai. L'art porte la marque de la finitude humaine, il est en retrait du concept, en-dessous du monde intelligible. Selon Leibniz encore, le sensible n'est pour l'homme que de l'intelligible confus. Chez Hegel, l'esthétique est toujours l'expression (inférieure) du concept dans le champ de la sensibilité, bien que l'historicité de l'art soit admise. Il appartiendra à Kant de fonder, du point de vue du sujet fini, l'autonomie radicale des *phénomènes* par rapport à l'En-soi, l'autonomie du sensible par rapport à l'Intelligible. Inversant le mouvement traditionnel, c'est depuis le donné sensible qu'il lance sa sonde vers la métaphysique. C'est enfin Nietzsche qui, dépassant l'opposition intelligible/sensible ou modèle/copie, réhabilite le «simulacre» déprécié par Platon, et consacre l'oeuvre comme son propre modèle. Ainsi le «monde-vérité» de la Tradition éclate en une multiplicité de perspectives. Le mur de la transcendance cède devant le flux impétueux de la vie, et dans cette brèche s'engouffre la modernité. Cette modernité coïncide avec l'ouverture du champ esthétique, qui suit celle de la science: «L'histoire et les sciences de la nature furent nécessaires contre le Moyen Age: le savoir contre la croyance. Contre le savoir, nous dirigeons maintenant l'art: retour à la vie! Maîtrise de l'instinct de connaissance! Renforcement des instincts moraux et esthétiques!» (1969: 59)

LES FONDEMENTS DE L'ESTHÉTIQUE ISLAMIQUE

Cette modernité qui oriente les arts à partir du romantisme n'est qu'une phase d'un processus plus ancien qui fut tour à tour philosophique et épistémologique (Descartes), politique (les Lumières), idéologique et esthétique (le romantisme), avant de devenir sociologique et conquérant (le XX^{e} siècle), et enfin post-moderne. A partir de ce constat, la question que se pose l'orientaliste est la suivante: l'Orient, dont les cultures ont atteint des sommets équivalents aux

---

[1] «Pour le Moderne, l'homme ne saurait être *créateur* que dans la mesure où il est *historique* [...] toute création lui est interdite, sauf celle qui prend sa source dans sa propre liberté ; et par conséquent tout lui est refusé, sauf la liberté de faire de l'histoire en se faisant lui-même» (Eliade, 1969: 180). Pour le Traditionnel, c'est une illusion de croire que l'homme fait l'histoire, à part quelques rares chefs dont la masse subit la loi. Selon lui, l'homme moderne n'est donc ni libre ni créateur. Au contraire, le Traditionnel, lui, «est libre d'annuler sa propre histoire par l'abolition périodique du temps» (*ibid.*: 181), de le transcender, de vivre dans l'éternité en un acte de renouvellement qui est éminemment *créatif*.

nôtres, a-t-il connu une évolution comparable, du moins en ce qui concerne les arts? A-t-il constitué une Esthétique autonome, c'est-à-dire détachée de la métaphysique, de l'ordre cosmique, du sacré? Ou encore, en se limitant au champ des cultures islamiques comme c'est la cas de cette étude, y a-t-il un concept de modernité dans les arts et plus particulièrement dans les musiques de l'Islam[2], et ce concept correspond-t-il à celui qui prévaut en Occident?

De fait, un examen attentif de l'histoire de ces cultures nous montre que, contrairement au mythe de l'Orient éternel, la pensée et les arts islamiques ont bien connu de grandes ruptures et bouleversements qui les ont conduits à une forme de modernité, ou du moins à leur propre modernité[3]. Sans s'étendre davantage sur ce point, l'argumentation portera ici sur le domaine de l'Esthétique, c'est-à-dire de la pensée du Beau et des arts, et en particulier de la musique. Dans un premier temps, je tenterai de définir le fond commun à la culture en question: ce qui constitue son «islamité».

La loi islamique

Ce qui fait l'islamité, et donc la traditionnalité des arts islamiques, c'est la loi islamique *(shar')* et son observance. Au premier contact avec les sociétés islamiques on perçoit l'existence de lois et de règles auxquelles la pensée, les comportements et les productions culturelles doivent se conformer. Dans ce système, le monde est bon et beau, mais en raison de sa beauté même, il apparaît comme un piège qui détourne l'homme de la Beauté véritable et du Bien suprême. En particulier, les arts exercent un pouvoir, une sorte de magie qui menace le pouvoir religieux. Si elle n'est pas reconduite vers le divin, «la beauté paraît suspecte, sa fascination est dangereuse ou même diabolique. Au lieu d'être considérée comme le reflet du divin, elle tournera aisément en une ruse satanique» (Bürgel: 7). Si les docteurs de la Loi ont contrôlé les expressions artistiques, c'est aussi dans la perspective de sauvegarder leur monde de la réduction unidimensionnelle de la mécréance, et pour contenir toute tentation de rivaliser avec Dieu, de concurrencer le paradis.

Toutefois, il ne faut pas se méprendre. Plutôt que des contraintes, les lois peuvent être comprises comme des précautions «écologiques» visant à établir des *limites*. (Par exemple, les limites à la figuration qui ne doit pas être réaliste,

---

[2] Le terme Islam n'est pas pris ici au sens de confession religieuse; il s'agit donc des cultures dont les musiques partagent un certain nombre de points communs et qui ont été marquées à divers titres et degrés par la culture musicale de la civilisation islamique des premiers siècles. Elles correspondent aux aires arabophones, iranophones, turcophones, indianophones, englobant les minorités vivant en leur sein et partageant avec celle-ci des éléments musicaux (tels que matériaux mélodiques, modes, taxinomie, ou théorie musicale, etc.).

[3] Sur ce point, il s'agit souvent plus de personnalités que de grands mouvements sociaux et culturels, tels Omar Khayyām, Ibn Khaldûn, Mowlānā Rūmī ou Mollā Sadrā (pour ne citer qu'eux), ainsi que certains soufis et mystiques se situant comme en rupture avec la tradition.

mais stylisée, les limites à la sensualité qui risque d'affecter la musique, etc.). La Loi peut être comprise comme définition de la *mesure* en toute chose, visant un *équilibre*: elle établit des limites qui témoignent d'une pensée cohérente, d'une vision du monde qui privilégie l'harmonie et la beauté. (Remarquons que l'existence de limites est la condition même de la création artistique. La différence est qu'en devenant autonome, l'art redéfinira dans chaque oeuvre ses propres limites et règles.) Du reste, les limites sont plus ou moins imposées par un consensus de la communauté des croyants, parmi lesquels se trouvent aussi ces artistes qu'on aurait tort de considérer nécessairement comme les victimes de la Loi. Enfin, les normes islamiques sont loin d'être fixes et immuables, du moins dans les sociétés présentant un haut niveau culturel. C'est que «l'effort d'interprétation» (*ijtihād*) qui (on l'oublie trop souvent) est *requis* par le dogme islamique, fut un facteur de renouvellement et d'évolution dans les cultures qui continuèrent à l'appliquer. Ainsi la Loi peut être réinterprétée et ajustée aux exigences du temps. Les exemples sont nombreux et concernent par exemple le statut des arts figuratifs et celui de la musique.

Quant aux effets direct de la Loi sur l'art, on relèvera les points suivants:

- La rigueur de la loi a incité les artistes à concentrer leur effort créatif et, selon les mots de Nāser Farhangfar, un maître iranien contemporain, «les a poussés à creuser en profondeur».
- Un autre effet est que l'artiste traditionnel reste en retrait par rapport à sa création. Il ne signe pas, ne se «livre» pas lui-même dans son œuvre, dont le sujet ne peut être individualisé. Majid Kiāni, un autre maître de musique persane explique:

  «Il faut conformer nos sentiments à la tradition et non pas utiliser la tradition pour notre expression personnelle. Bien sûr mon sentiment, ma pensée individuelle sont là; ma personnalité ne disparaît pas, il ne s'agit pas de se rabaisser, de s'effacer. Mais quand je joue, j'établis un équilibre entre les sentiments. Comme le dit Hāfez, "Ma peine est la peine de chacun".»

Cela favorise évidemment une *esthétique du concept*. Les trois grands arts sont constitués de figures typiques ou clichés: types picturaux, types mélodiques ou rythmiques (*maqām, gushe, usūl*), symboles et images dans la poésie. L'artiste abandonne les apparences sensibles de la nature, détourne son regard de son histoire personnelle et des manifestations sensibles de l'individualité afin de peindre des archétypes, des concepts, l'espèce universelle. On a parlé à ce propos de «point de vue de Dieu», pour exprimer le fait que l'artiste contemple le monde comme d'en haut.

Quoiqu'il en soit, la Loi n'est qu'un aspect de la culture de l'islam. Si la pensée religieuse est (ou était) sans doute normative, elle n'est pas toujours toute-puissante. L'histoire de l'art islamique est aussi celle de la transgression et de la *subversion*. Le système de la religion «positive», qui est *grosso modo* celui de la masse des musulmans, ne pouvait cependant satisfaire les intellectuels et les intuitifs. Ceux-ci ont développé leur propre système, sans renier le premier, mais en le complétant. Ce système correspond à celui de la «connaissance» ou «gnose», *ma'rifa*.

La gnose et la double structure du sensible

Les docteurs de la Loi divisent le monde en ici-bas et au-delà, et l'humanité en mécréants et croyants, dont les lieux de destination sont l'enfer ou paradis. De même, ce que la pensée occidentale a retenu de la tradition, c'est l'image d'un monde à deux dimensions: physique et métaphysique, ici-bas et au-delà. Or dans ce système, la communication entre les deux mondes est impossible ou d'ordre purement spéculatif. La reconnaissance de l'autre dimension relève de la foi comme imitation, conformité à la *coutume*, adhésion, mais sans compréhension.

En revanche, les soufis et gnostiques ont développé une pensée multidimensionnelle et beaucoup plus complexe: leur univers se structure non pas en deux niveaux (le sensible et le supra-sensible), mais au moins en trois ou davantage. Il s'articule sur la fameuse opposition *zāhir/bātin*, que l'on peut traduire par le couple apparent et caché, extérieur et intérieur. *Zāhir* et *bātin* dépassent le dualisme simplifié du couple monde/outre-monde, car tous deux sont des aspects du monde. Il y a compénétration des deux niveaux, de sorte que ce couple se dédouble à nouveau en un *zāhir* du *zāhir*, un *zāhir* du *bātin*, un *bātin* du *zāhir* et un *bātin* du *bātin*. Dieu lui-même est à la fois le *zāhir* et le *bātin*, l'Apparent et le Caché, et cet Apparent est bien le lieu de la Beauté sensible.

Au lieu d'une simple séparation radicale entre le haut et le bas, le système de la gnose se caractérise par une *hiérarchie du réel* dans laquelle les niveaux se compénètrent, ouvrant des voies de passages. Ce monde est donc plus complexe et plus subtil, et surtout, le point important est qu'avec sa multiplicité hiérarchique de sens, il met en place la condition d'existence même de la pensée symbolique et de l'herméneutique. Cela est très important, car *il n'y a pas de tradition sans herméneutique.*

Mundus imaginalis

Enfin, gnostiques, mystiques et philosophes reconnaissent l'existence métaphysique d'un lieu de contact entre le haut et le bas, un *monde intermédiaire* (*barzakh*, litt. «isthme», ou *'ālam mithāl*, monde «imaginal», «analogique»), et qui est la notion-clef de l'Esthétique islamique.

> «Parce que le pouvoir de gouverner les corps a été confié aux Esprits, et parce qu'en raison de leur hétérogénéité d'essence il est impossible qu'une connexion directe s'établisse entre les esprits et les corps, Dieu produisit le monde des Images-archétypes comme un intermédiaire (*barzakh*) qui fait le lien entre le monde des Esprits et le monde du corps.» (M. F. Kāshāni, *in* Corbin, 1966: 275).

L'enjeu est important. En simplifiant quelque peu, on peut poser le problème ainsi: si l'art est autre chose qu'une façon d'arranger agréablement des formes, s'il est autre chose qu'une convention, une mode, un code ou une question de goût, il doit porter quelques traces d'objectivité, de vérité. Mais, dans la pensée

classique, l'essence de l'art est le Beau, non le Vrai, et dès lors se pose la question: comment établir la connexion entre la transcendance et l'immanence de l'Idée dans l'oeuvre d'art? La métaphysique classique occidentale ne connaît, au-delà du monde sensible, que le monde des essences-archétypes, des Idées platoniciennes pures de toutes déterminations sensibles (donc de forme), et appréhendées comme telles par l'illumination intellectuelle. Cette métaphysique de la forme, occultée en Occident, on la trouve amplement développée dans la tradition philosophique iranienne.

Le monde imaginal est souvent comparé à un miroir où se reflètent en suspens les images-archétypes indépendantes de tout substrat, mais néanmoins réelles et dotées de forme et d'étendue. L'originalité des Platoniciens de Perse est en effet d'avoir intégré ces images autonomes, à mi-chemin entre le monde sensible et celui des Idées.

Dans cette dimension «où les corps se spiritualisent et où les esprits prennent forme» (Kāshāni, *ibid.*: 275) se trouvent donc toutes les formes sublimes ou terrifiantes, rangées en niveaux hiérarchiques, les plus hautes n'étant accessibles qu'à l'organe de l'imagination spirituelle, ou à l'inspiration. Car le plus important, peut-être, est que ce domaine ne s'ouvre qu'à la perception «imaginale» ou visionnaire, qui est l'organe de «l'imagination active» ou créatrice[4]. Nous sommes bien là dans le champ de l'art dont la spécificité est de se situer également dans une sorte d'entre-deux, qui n'est pas sans analogies avec le *barzakh*[5], et de n'être accessible qu'à l'inspiration, à la clairvoyance, ou aux états de type extatique. De nombreux textes soufis en font foi, et le concept clef de l'esthétique musicale persane (le *hāl*) ou arabe (le *tarab*), en est une claire référence. L'Esthétique islamique (du moins orientale) est directement liée d'une part à l'imagination visionnaire, à la vision, à la «clairaudience», d'autre part à la perception du monde comme lieu épiphanique. Elle va donc plus loin que le monde imaginal conçu comme interface entre les idées et les formes: elle culmine dans une Esthétique de la Manifestation. «Le monde est le miroir de Dieu. La Beauté n'est jamais absente de ce miroir» (Bürgel, 1988: 138).

Mais ici apparaît une difficulté majeure pour l'élaboration d'une Esthétique autonome. Si le monde imaginal établit la possibilité d'une connexion directe entre le sensible et l'intelligible, il s'appréhende avec des organes de perception appropriés, les *sens subtils* (ou sens de l'âme): œil de l'âme, oreille de l'âme. Se pose alors la question de la liaison entre ces «super-sens» qui perçoivent l'aspect «caché» (*bātin*) du monde, et les sens ordinaires qui en perçoivent l'«apparent». En effet, les mystiques qui fréquentent les arts, en particulier la musique, en

---

[4] A ne pas confondre avec «l'imagination conjecturale» qui n'est qu'une forme de vagabondage de la représentation.

[5] C'est ce qu'avait entrevu Hegel: «le sensible est élevé dans l'art à l'état de pure apparence, par opposition à la réalité immédiate des objets naturels. L'œuvre artistique tient le milieu entre le sensible immédiat et la pensée pure» (*Esthétique*, 1945 I: 63). Remarquons que dans cet univers, la place de la musique est privilégiée par rapport aux autres arts: elle est pure forme dynamique, vibration immatérielle tout en étant bien réelle, distante à la fois de la matière et du concept.

prônent souvent une perception toute intérieure. Ce n'est pas l'écoute des sons *apparents* qui les occupe, mais la perception de cet autre plan de réalité. Comme le dit Rūmī à propos du *samā'*: «tu as besoin de l'oreille du cœur, pas de celle du corps», ou «nous ne sommes pas conscients de la flûte et du tambourin» ; ou encore, 'Attâr à propos de ses vers: «il faut écouter ces paroles par le coeur et l'âme ; il ne faut pas les écouter avec son soi d'eau et de terre».

On est proche de la *négation de l'art comme tel*. La beauté terrestre n'est plus qu'un pâle reflet des beautés qui se dévoilent aux sens de l'âme, et l'on retombe dans le schéma classique de la Beauté comme voile de la Vérité. Si vraiment il existe une séparation radicale entre les sens «du corps» et les sens «de l'âme», on ne voit pas comment il serait possible de passer de l'un à l'autre. A moins de considérer que, de la même manière que les niveaux cosmologiques sont *imbriqués*, les niveaux perceptifs constituent un *continuum* et les facultés sont susceptibles d'affinement. Si l'art n'est pas réductible à une délectation sensible (ce que la Loi interdit), il n'est pas encore une fin en soi, car il est entièrement tourné vers sa finalité sacrée (ou sa finalité morale pour les sages et les philosophes). Quant à l'expérience esthétique, elle explose dans l'extase mystique, du moins pour la musique et la poésie. De fait, la place qui est réservée au plaisir esthétique pur (dégagé de la sensualité), mais non encore immergé dans le supra-sensible est demeurée mineure dans la pensée islamique. C'est surtout frappant pour la musique: d'un côté les adeptes de la Loi la condamnent comme diabolique parceque sensuelle, de l'autre, les mystiques la propulsent au niveau des anges et des sphères, mais sous une forme idéale, saisissable par des facultés surnaturelles. C'est entre les deux que se situe le domaine de l'Esthétique moderne au sens où elle a été développée par les penseurs occidentaux. Mais ce domaine là n'a pas donné lieu à des développements spéculatifs comparables dans la culture islamique. En bref, on écrit et on discute sur la musique soit en termes juridiques (pour la contrôler) soit en termes mystiques (pour l'exalter), soit encore en termes scientifiques et techniques, mais rarement en termes esthétiques.

L'ordre cosmique et l'ordre des nombres

La «vérité» qui constitue le «monde» de la tradition artistique islamique ne réside pas seulement au niveau du religieux ou de la métaphysique, mais aussi dans les nombres. Il convient de souligner à quel point la tradition islamique, à la suite des Grecs et peut-être des Babyloniens, a développé la part d'objectivité dans les arts du Beau par le biais des nombres, lesquels sous-tendent toute l'organisation de l'univers. L'ordre cosmique que les mystiques et les gnostiques ont projeté dans le monde des arts et des lettres fut défini avec plus de rigueur encore par les savants et les lettrés et conditionna, bien plus que la loi religieuse, les expressions artistiques islamiques.

L'exemple frappant est le développement des figures géométriques, tirées directement des nombres et des proportions. La calligraphie aussi utilise les

lettres en tant que liées aux nombres par des valeurs cabalistiques. («Les secrets des lettres sont dans les nombres et les épiphanies des nombres sont dans les lettres» [Corbin, 1964: 205]). Mais de tous les arts, c'est la musique qui reflète le mieux l'ordre de l'univers et tire son essence des structures cosmiques (sphères) et des nombres (intervalles), en d'autres termes, de l'intelligible. La musique de la période ancienne est un microcosme organisé qui répond à tout l'univers: le ciel avec les astres, la nature avec le chaud, le froid, les animaux, les humeurs, la physiologie, les tempéraments humains, etc.

Géométrie, calligraphie, architecture, symétrie, langage des formes, répertoires de formules, de types, rythme et mètres, intervalles, nombres, diagrammes, telles sont les grandes lignes de force de l'art islamique et aussi les conditions du classicisme, de la tradition.

Pourtant la Tradition ne tient pas ses promesses: elle est loin d'être stable, elle change constamment de visage, elle dégénère, elle est rejetée puis récupérée, ou même réinventée. Les sociétés traditionnelles aussi ont une histoire. Il nous faut voir maintenant ce qui, avec le temps, a changé dans la musique et qui peut se comprendre comme étape d'un grand processus de modernisation, ou de retrait de la Tradition. J'examinerai encore les données de la tradition musicale en signalant ce qui peut être l'indice de l'autonomisation de l'Esthétique.

LA FINALITÉ MUSICALE CHEZ LES CLASSIQUES ET SON DÉTOURNEMENT

Il existe quelques témoignages explicites de *l'évaluation des changements* dans les pratiques musicales et dans les mentalités des temps anciens.

Fārābi, le grand savant universel du X^{e} s., l'Aristote oriental, témoigne d'un sens aigu de l'histoire et de l'évolution de la musique. Après être remonté aux origines lointaines de la musique, il distingue sept étapes de l'évolution de la musique jusqu'au point de perfection qu'elle a atteint à son époque (Shiloah 1972: 195-196, n. 2). On en conclut que, la perfection étant notamment conditionnée par l'équilibre, il s'ensuit, théoriquement, qu'une fois parvenue à ce point, la musique ne peut plus «progresser» ou changer qu'au risque de rompre cet équilibre. C'est ce qui va se passer.

Pour mieux saisir la nature de ce processus, il faut aller aux fondements de l'art musical. Un des auteurs les plus intéressants à cet égard est al-Hasan al-Kātib (XI^{e} siècle) (traduit par A. Shiloah, 1972). Sa pensée peut se résumer ainsi: la musique est à la fois une science (*'ilm*) et une pratique (*'amal*) (*ibid.*: 36), relevant de l'intellect ou raison (*'aql*) ainsi que des sentiments ou émotions (*ihsās*) (*ibid.*: 42). Sa perfection réside dans l'équilibre de ces deux aspects. (Cette définition se retrouve dix siècles plus tard chez des musiciens orientaux

qui pourtant n'ont pas lu les auteurs classiques). La science, donc la *vérité*, domine largement tous les autres aspects tels que la pratique, l'agrément des sons, ou les sentiments (*ibid.*: 43, 39). «La musique a pour objet d'émouvoir ceux qui possèdent sa connaissance» (*ibid.*: 41). On néglige donc ceux qui ont une écoute ou une pratique intuitive ou surtout émotionnelle. Plus on est connaisseur, plus on s'émeut difficilement, et inversement. Le mérite, pour le musicien, consiste non pas tant à faire les choses correctement qu'à *savoir* ce qu'il fait (*ibid.*: 180); comprendre est plus important que pratiquer (*ibid.*: 43).

Le caractère traditionnel exemplaire de ce type de conception de l'art tient au fait qu'en privilégiant la connaissance et en dévalorisant le sensible, elle évacue totalement la spécificité du Beau. (Or, nous avons vu que les théories du Beau, en Occident, ne deviennent possibles qu'avec le repli de la métaphysique traditionnelle). Il y a cependant chez al-Kātib une amorce d'Esthétique, dans la mesure où la vérité perd du terrain devant l'art. Chez Fārābi et quelques autres, la musique est encore la fille des nombres, mais, chez al-Kātib, la part de vérité qui constitue la musique comme science n'est en fait qu'une connaissance entérinant des pratiques *empiriques*, des usages confirmés par l'habitude mais non fondés sur des *lois* acoustiques (mathématiques), ni non plus sur des structures cosmologiques ou métaphysiques, auxquelles il avoue ne pas croire. En ce sens, al-Kātib est un mélomane exigeant et un esthète, avant d'être un savant ou un théoricien. On pourrait dire qu'il est presque un moderne, si ce n'est que, malgré tout, il ne parvient pas à rendre compte du Beau en soi, en dehors des références à la tradition (qui doit s'entendre ici au sens mineur de *coutume* et *norme*). Il considère, comme Fārābī, que les Anciens sont parvenus à un sommet insurpassable, et perçoit la nouveauté comme une décadence. «Tout ce qui, dans la musique moderne, s'écarte des procédés de la musique ancienne, ne peut que rarement être considéré comme beau et plaire» (*ibid.*: 59).

Le processus de décadence

Quelle est la finalité de la musique pour les Anciens? La valeur de la musique tient, outre à son objectivité, à son *utilité* et à ses vertus (al-Kātib, *ibid.*: 36). L'art c'est l'utile, ou éventuellement, le bien, ce qui pousse aux actions bonnes et utiles, à l'acquisition de bonnes mœurs (*ibid.*: 47). D'après l'auteur anonyme qui commente Fārābī (et Safioddin) quatre siècles plus tard (*Sharh bar Kitāb al-adwar*, trad. Erlanger, 1938), les objectifs traditionnels de la musique sont: rejoindre la poésie dans sa mission morale et spirituelle et sapientiale, et reposer l'âme de la fatigue, afin qu'elle puisse de nouveau se consacrer à des tâches utiles (recherche de la sagesse). L'auteur déplore qu'au fil des temps, les hommes aient oublié la mission morale de la musique et n'aient retenu que cette fonction de délassement et de plaisir sensible. La même chose est vraie pour la poésie:

> «On ne rechercha plus que les poésies qui peuvent servir dans les jeux, et l'on ne demanda plus que les mélodies ayant le même effet que ces poésies... C'est pour toutes ces raisons que la Loi religieuse a condamné la musique. Les mélodies en faveur de nos jours appartiennent, en effet, au genre de celles que les personnes vertueuses considèrent comme viles. Jouer de la musique est ainsi devenu dégradant, parce qu'on a étendu à cet art en général le jugement porté sur le genre de musique aujourd'hui en faveur (*ibid.*: 549-550).

On saisit ici l'allusion à la loi islamique comme une des normes de la tradition: la musique est licite dans les limites de la moralité, tant qu'elle ne dévie pas de sa vocation éthique. Le ravissement esthétique à lui seul est suspect de déviation dans la délectation sensible.

Les critiques de Frābī se retrouvent chez al-Kātib, puis, quatre siècles plus tard, chez son commentateur. La musique n'en finirait donc pas de dégénérer. Le sens de cette décadence (ou de cette «modernisation») est qu'elle maintient l'homme *dans la seule dimension sensible*. Al-Kātib décrit ainsi les effets d'une telle musique: elle est sensuelle, associée aux beuveries, et ne vise que le plaisir de l'ouïe (*Shiloah*: 44) se traduisant par une vulgaire agitation ou excitation (*tahrīk*) (*ibid.*: 213). Les auditeurs la subissent passivement et s'en enivrent facilement (*ibid.*: 13). Son ethos (*tarab*), ne serait qu'une «espèce de douce délectation sensuelle ou une forte agitation s'emparant de l'auditeur non avisé à l'écoute d'une musique qui lui plaît instinctivement» (*ibid.*: 213).

De l'autre côté, il y a la musique sérieuse, profitable et utile, destinée au connaisseur et au savant, à «l'auditeur averti qui allie le plaisir de l'esprit et celui du cœur en interprétant les perceptions auditives au moyen de la raison» (*ibid.*: 13). L'émotion qu'elle suscite est un *équilibre entre la raison et le cœur*, avec une nette domination de la raison. Elle correspond à «une audition contrôlée par la raison», et procure une «délectation spirituelle, une joie intellectuelle» (*ibid.*: 213).

Cette opposition entre les deux types de musique, d'émotion et d'auditeurs est très ancienne et aussi très actuelle. On la trouve chez Platon (Timée 80b) et dans tous les écrits soufis sur le concert mystique *samā'*, jusqu'au XVI[e] siècle au moins. Elle est exprimée très clairement par de nombreux musiciens contemporains.

La question qui se pose alors est: s'agit-il bien là du clivage Tradition/Modernité? Il n'y a aucun doute que pour les Anciens, il s'agit bien de cela. Il faudrait évidemment pouvoir préciser le sens que les Anciens prêtaient au concept de modernité. Cette opposition pouvait s'exprimer simplement par des contrastes formels: ce qui est bon et ce qui est mauvais. Or, il semble bien qu'elle soit rapportée à la temporalité. Dans leur système, le bon, la perfection, c'est l'ancien, car – comme en vertu d'une sélection naturelle – ce qui reste, c'est le meilleur, l'authentique, le vrai. L'ancien fut, est, et sera ; inversement ce qui sort des critères traditionnels est éphémère et ne saurait devenir ancien. C'est un effet de mode, dont on se lasse vite. Sans doute de tels genres ont aussi existé autrefois, mais ils n'ont pas subsisté. La tradition est donc synonyme de qualité, de perfection et d'équilibre. La mauvaise qualité, l'imperfection et l'absence d'équilibre

sont modernes ou contemporains et ne sauraient durer, car n'est moderne que ce qui est voué à passer de mode.

> «Il en est de leur nouveauté comme des fruits frais ; leurs chants ne subsistent que peu de temps et périssent comme les fruits. Après quoi, ils en créent d'autres. Ils ne cessent donc d'abandonner tous les ans ce qu'ils avaient créé l'année précédente (al-Kātib, *ibid.*: 58)».

Ces propos coïncident parfaitement avec ceux de certains de nos musiciens contemporains orientaux. Ils les appellent également «airs du jour» en Iran ou «airs du temps» *(zamānavi)* en Asie Centrale, pour les opposer au *Shash maqām* dont on dit qu'en raison de sa perfection il est «au-dessus du temps».

Caractère des musiques modernes

Selon al-Kātib, la musique moderne se caractérise par sa sensualité, son éclat brillant, ses effets riches et voluptueux, la pratique du jeu instrumental pour lui-même, «la variété à l'infini, le surprenant, le luxueux, bref, l'art de caractère décoratif auquel il oppose l'art ancien qui se distingue par sa simplicité, sa sobriété, sa sérénité et sa stabilité» (Shiloah: 14). Ses attaques visent en particulier les altérations apportées par certains artistes, dont le cas le plus fameux est celui du prince musicien Ibrāhim al-Mahdi (IX^{e} siècle). Selon le *Livre des Chants*, il ouvrit la querelle des Anciens et des Modernes et choqua les connaisseurs en transformant à sa guise les mélodies. En réponse il déclarait: «Je suis fils de roi, je chante comme il me plaît ; et je choisis dans le *ghinā'* ce que je trouve agréable: car je pratique le chant en vue du *tarab* et non pour le profit: je chante pour moi, non pour les autres» (*Kitāb al-Aghānī*, cit. Jargy, 1971: 43).

Avec la querelle des Anciens et des Modernes apparaît le caractère *subjectif* des critères esthétiques. On le voit notamment dans le changement de statut du texte. D'abord les thèmes antiques du désert et de la vie nomade (chez les Arabes) deviennent complètement obsolètes; la raison en est qu'ils prônent des valeurs morales de l'état tribal et témoignent d'un regard naïf sur une *nature* encore nimbée de l'aura de l'animisme, aux antipodes des Modernes qui exaltent les thèmes spécifiquement *urbains* et sensuels de l'amour et du vin. Ensuite, le texte, c'est-à-dire ce qui assurait le sens, la vérité du chant, est rélégué au rang de prétexte pour le simple agrément de l'ouïe. A cela s'ajoute le développement de la musique instrumentale, considéré comme une bizarrerie par les Arabes. Ainsi la musique prend ses distances par rapport au verbe qui lui donnait un contenu: elle glisse dans le pur jeu des formes. De nos jours en Asie intérieure, et notamment en Iran et en Inde, la musique instrumentale a pris une importance égale à la musique vocale. Cette évolution ouvre la grande question du contenu, du sens de la musique, qui fit hésiter certains grands penseurs occidentaux, comme Kant, à reconnaître à la musique le statut d'art majeur.

Dans le domaine de la peinture également, à partir du XVI[e] siècle, on voit par exemple les artistes persans faire preuve d'une liberté et d'une fantaisie extraordinaires, déborder les cadres géométriques et littéraires, refuser la perspective pour se sentir plus libres (et non par souci de préserver l'essence des choses). Plus tard, l'image d'un monde bien ordonné s'estompe avec le temps, libérant la subjectivité et l'individualisme. Le thème mystique (mais parfois aussi libertin) de l'ivresse envahit la littérature, la musique et la miniature. Hāfez et ses illustrateurs menacent l'ordre cosmique et l'ordre public. Ne proclame-t-il pas: «Viens, échanson, fendons la voûte du firmament et traçons des plans nouveaux!»

L'ordre du monde lui-même a-t-il été remis en question à la suite des contacts avec l'Occident? Toujours est-il qu'à la lecture des traités musicaux persans, on constate qu'à partir du XVI[e] siècle la science pure fait place à des spéculations holistiques reliant entre eux tous les éléments du monde sensible et du cosmos. Et puis tout d'un coup, vers le XIX[e] siècle, les correspondances symboliques n'intéressent plus les théoriciens de la musique qui se contentent de décrire, très vaguement, la pratique. Lorsque la structure musicale s'effondre en Perse, on a l'impression que c'est tout un monde, toute une vision du monde qui disparaît.

Dans la musique persane et azerbaïdjanaise, le style classique se démode et ouvre la voie à une sorte de «romantisme». Les antiques suites solidement structurées et rigides sont remplacées par un répertoire de pièces autonomes de rythme non mesuré, donc libre, affranchi des structures géométriques ou chorégraphiques. Au lieu d'un répertoire unique, chaque musicien est tenu d'interpréter le modèle (*radif*) à sa manière, de le paraphraser librement et de manière personnelle au cours de la performance. Cette multiplication des perspectives individuelles et cette relativisation du modèle sont à l'opposé du statut des répertoires canoniques définitivement clos qui subsistent en Asie Centrale, dans les rites soufis des Mevlevis turcs ou au Maghreb, c'est-à-dire dans des cultures qui ont préservé précisément l'ancienne tradition.

La forme musicale privilégiée est désormais le *taqsim* (ou le *radif*) qui est par essence et par définition (*qsm* = division) un art de la discontinuité et de l'instant (puisqu'il est improvisé). Enfin le *taqsim*, s'il est aussi vocal (*layalī*) prend tout son essor dans le jeu instrumental, et conquiert progressivement son autonomie par rapport au verbe avec tout ce qu'il implique comme contraintes sémantiques, métriques et expressives. Le temps se fragmente aussi bien dans la performance libre (*taqsim*) que dans les pièces mesurées («rythmées»), qui abandonnent les longs cycles (9, 12, 24, 32 temps, etc.) et les longues compositions.

En bref, la musique suit le même type d'évolution qui caractérise le passage du classicisme occidental au romantisme. D'ailleurs, la musique persane ou turque que l'on designe de nos jours comme traditionnelle est généralement qualifiée de «romantique», sentimentale et subjective par ceux qui la pratiquent et l'écoutent. Le plus remarquable est que les idées répandues sur la musique persane correspondent aux théories esthétiques pré-romantiques, comme on va le voir.

REPÈRES POUR UN CONTRECHANT ORIENTAL

De fait, toutes les articulations des changements évoqués ici se retrouvent dans l'évolution de la musique d'art européenne.

Dans l'ancien temps (Platon, Saint Augustin), la musique participait de l'Intelligible par le biais des nombres, par la rationalité des intervalles et la mécanique de l'effet des modes. («La musique est un exercice inconscient de l'arithmétique par lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte», dit Leibniz.) L'idée de la structure physico-mathématique du son sera encore défendue par Rameau. L'homme vibre par sympathie avec les sons parce qu'il est également constitué de vibrations. De là le concept d'effet, qui est omniprésent dans les anciennes théories de la musique, et qui est l'équivalent exact du *ta'thir* arabe. A la Renaissance (peut-être sous l'influence des théoriciens de langue arabe), on se retourne vers l'Antiquité dans l'espoir de trouver chez les Grecs (ou même en Orient) les secrets du pouvoir de la musique. Ces secrets sont supposés résider dans l'alliance du verbe et des sons, ce qui par ailleurs correspond à l'exigence d'un *contenu*: il ne suffit pas que la mélodie soit agréable, il lui faut encore une signification. Ainsi, pour les compositeurs hyper-classiques de la Pléiade, *l'intelligibilité* de la musique sera assurée par le poème qui imprime son mètre, ses sonorités et sa signification selon des règles que certains croiront totalement rationnelles. On reconnaît là aussi une des préoccupations majeures des classiques orientaux et une des raisons pour laquelle ils ne prisaient guère les formes instrumentales.

Avec Rousseau, pour qui «tout chant qui ne dit rien n'est rien», l'adhésion de la musique à la langue est néanmoins d'un tout autre ordre. Liée à la langue parlante des origines, à l'expression primitive des passions, la musique devient porteuse d'un *sens moral* et investie de valeurs: la mélancolie originelle (chez Lacépède), la sensibilité, conduisent à l'éthique par la compassion et la pitié, et donc à l'humanité authentique. (Pour lui, celui qui prend plaisir au langage des affections ne peut être que l'homme vertueux (Chevrolet 1992: 158); il rejoint les préoccupations éthiques des maîtres traditionnels. Cette conception est également très proche de celle qui prévaut en Iran depuis probablement deux siècles, lorsque s'est opérée la rupture avec le formalisme classique, telle qu'on l'a décrite plus haut. Beaucoup d'indices donnent à penser que la musique persane elle aussi – et à la même époque – est devenue «romantique», dans le sens où, comme chez Rousseau, elle est délivrée de l'essence mathématique, définie comme *intériorité*, comme langue du cœur, comme signe des passions. Elle aussi s'est dégagée des cadres rythmiques et de la symétrie, imposés en Europe par la danse, laquelle a d'ailleurs quasiment disparu au Moyen-Orient. Elle aussi, à la même époque, a su prendre ses distances par rapport au texte pour développer un genre purement instrumental, mais néanmoins «parlant». Ainsi, elle a conquis son *autonomie* en tant qu'activité humaine et «art du génie» – résultant, comme on l'a vu, d'une vocation et d'une communication avec des plans de transcendance. Ces conceptions esthétiques peuvent paraître banales de nos jours, mais il faut se souvenir qu'en Europe, ce n'est qu'au XIX^{e} siècle que la

musique atteint la haute signification qu'on lui prête toujours, et qu'elle commence à être prise comme pur objet de pensée, ou forme de pensée, langage se signifiant soi-même, sans qu'il ne soit plus besoin de références au sacré. Pour Kant encore – qui, sur ce point rejoint les oulémas – « la musique est assurément plus jouissance que culture », tandis que pour Hegel, bien qu'elle soit la langue énigmatique des passions, elle encourt l'accusation de formalisme, du fait de son indétermination dont seule la lumière du verbe peut la sauver. Il est vrai que c'est toujours l'avis de nombreux mélomanes orientaux, tout comme d'amateurs d'opéra ; mais ce n'est qu'avec les romantiques que la musique devient *connaissance,* voire révélation [6].

Il est évident que les conceptions des Romantiques s'harmonisent avec celle des Orientaux, et que si Rousseau avait pu assister à leurs concerts, il y aurait trouvé l'illustration de ses idées et de ses goûts, De la même manière que Gobineau retrouvait dans l' « opéra » religieux persan (*ta'zie*) la tragédie grecque dans tous ses états, ou que Goethe saluait le génie de Hâfez.

Par contre, pour les Orientaux en général, l'autonomie de la musique n'est pas allée jusqu'à la négation de toute expression et l'évacuation du sujet. L'esthétique de Hanslick, culminant chez un Stravinsky avec un objectivisme musical supra-classique refusant « toute connivence signifiante avec l'auditeur » – semble toujours inadéquate pour rendre compte de l'esthétique orientale [7].

Avant cela, il a fallu également passer par plusieurs étapes :

- dépouiller l'art musical de ses qualités d'idole ou d'icône sonore, d'objet sacré, afin de le recentrer dans l'intériorité du sujet. C'est ce qui s'est passé en particulier dans la musique persane où depuis une cinquantaine d'année ont été exaltées les valeurs de l'inspiration, de la créativité, de l'originalité et de la personnalité, du style, de l'improvisation, au détriment de la conformité aux canons, de la fidélité aux répertoires, de la performance des compositions.
- le soustraire à sa finalité de « délectation sensible » (qui était également courante en Europe jusqu'au XVI[e] siècle). On assiste en effet à différentes tentatives de justifications ethiques de la musique. La plus marquée, mais aussi la plus superficielle, est l'épuration islamique qu'a connue l'Iran depuis 1980.
- renoncer aux vues mécanistes de l'effet des sons, des couleurs affectives des modes et des rythmes, en rapport avec l'ordre de la nature et du cosmos, ceci afin de rendre ses droits au « talent de l'inspiration libre » (Descartes);
- restaurer la vocation éthique et morale de la musique (Rousseau, Lacépède).

---

[6] Par contre, ces idées étaient bien celles des grands mystiques comme Ruzbehān ou Rūmī. Ruzbehān dit qu'en une seule séance de concert mystique, on peut parcourir les étapes de Connaissance équivalant à une vie entière. Gisuderāz affirme que l'extase provoquée par la musique peut même donner l'intelligence au soufi simple d'esprit.

[7] Il existe pourtant des cas où la musique devient un pur jeu formel, logique et vide de tout contenu émotionnel, comme par exemple dans la musique instrumentale indienne, en particulier pour les percussions. Il s'agit de constructions souscrivant à une définition moderne telle que « pures formes sonores en mouvement », sans aucune autre référence qu'elles-mêmes, et, en un sens, gratuites. Toutefois, il subsiste presque toujours cette notion fondamentale de « connivence signifiante avec l'auditeur ».

Ces quelques repères, qui mériteraient d'être développés en une véritable esthétique comparative, suffisent cependant à donner l'impression que les voies de l'Occident et de l'Orient (notamment persan) sont comme les deux parties d'un contrepoint fleuri: d'une voix à l'autre, un motif en anticipe un autre ou lui fait écho, se croisant parfois sur quelques notes ou progressant synchroniquement et parallèlement à distance consonante, sans pourtant que jamais leurs voix se confondent ou perdent leur timbre et leur registre propre.

LE CADRE SOCIAL

Statut et attitude des artistes

Le statut du musicien semble avoir suivi une évolution parallèle. C'est ainsi qu'en Orient se dégage la notion d'artiste qui prend le contrepied de celle d'artisan de divertissement qui définissait le musicien.

Dans le passé, le musicien était au service des puissants et contribuait à leur prestige. Son statut sera réévalué dans la plupart des cultures islamiques à la fin du XIX^{e} et au XX^{e} siècle, probablement à l'imitation de l'Occident et avec l'avance de la laïcisation. Il y a cependant quelques anecdotes qui annoncent ce changement et montrent au que l'artiste ne veut plus se mettre au service du Prince. Sheykh Khazâne (fin XIX^{e} siècle) que le chah avait contraint de chanter pour lui, refusa ses présents puis, en signe de protestation et pour ne plus chanter en public, se fit arracher toutes les dents! (Caron et Safvate: 217). On trouve en Inde une anecdote également significative, représentée dans de nombreuses miniatures. On y voit, à l'inverse de la structure hiérarchique classique, l'empereur debout dans une posture modeste, tandis que son musicien de cour (Tansen) se tient à l'écoute d'un grand maître de chant, le dévot Swami Haridas qui vit à l'écart du monde (Delvoye: 225s). On dit que l'empereur s'évanouit dans l'extase causée par le chant de l'ascète, «puis demande à Tansen pourquoi il ne chante pas aussi bien que Swami Haridas; Tansen lui répond: — Je chante à la cour d'un puissant souverain, mais mon maître chante pour Dieu». Dans une autre version il répond: «Je chante pour un souverain du monde, tandis qu'il chante pour lui-même» (*ibid.*: 221). On a vu que al-Mahdi, le prince musicien abbaside, tient des propos identiques.

Les mentalités changent et l'attitude des artistes annonce déjà les temps modernes. Ce courant deviendra de plus en plus marqué.

La musique d'art s'est repliée dans les cercles privés, et le musicien gagne son autonomie et son indépendance. Il s'émancipe de sa fonction sociale, et la musique savante est dans les mains de talentueux amateurs et de dilettantes raffinés. Le concept d'artiste prend forme en même temps que s'amorce, après les années 1920, la décadence de la musique d'art persane, et probablement aussi arabe. Je considère l'anecdote suivante comme un fait historique d'une

grande signification dans l'histoire de la musique orientale: dans les années 1940, le jeune et prodigieux maître de *santur* Habib Somā'i se dispute avec le directeur de la radio pour protester contre la démagogie sévissant dans les programmes musicaux. Le ton monte et le maître gifle le technocrate. Cette réaction violente marque la dernière phase d'un processus que l'on peut qualifier de démocratisation ou *démagogisation*. Désormais la musique d'art persane est à la portée de tous, par les disques (assez onéreux au début), puis par la radio, et enfin par les cassettes dont l'essor fut bien plus rapide en Orient qu'en Occident. Tout le monde peut entendre les meilleurs artistes, et plus encore, les moins bons. Le cercle des experts est brisé, la musique déferle dans la société de consommation, chacun se croit compétent pour en juger, et le jugement de la masse consacre dorénavant les talents, envers et contre celui des experts. Voilà bien le signe de la fin de la tradition et le commencement de la modernité. Ce processus a affecté aussi la musique égyptienne: après avoir opté pour une poésie populaire et simple, les détenteurs de la grande tradition ont délibérément sacrifié l'art classique pour toucher la grande masse.

Le facteur politique

Comment en est-on arrivé là? Y a-t-il ici un fait nouveau par rapport à la modernité à laquelle ont été confrontés les Anciens? Et d'abord y a-t-il eu quelque facteur d'un ordre tout à fait différent qui a pu conduire à cette crise?
Peut-être convient-il de mesurer l'impact qu'ont eu sur la tradition les changements politiques survenus en Iran durant un siècle. En Europe, la modernité, c'est-à-dire le retrait de la Tradition et l'avènement de l'individualisme correspond à la remise en question de la légitimité et de la transmission du pouvoir, allant de pair avec la laïcisation. En ce qui concerne la tradition musicale persane, le premier recul sensible peut être repéré au début du siècle, avec l'élaboration de la Constitution et l'éveil de la démocratie. Il est vrai que plus récemment, avec la révolution islamique, l'ancien monde se restructure d'une certaine manière, mais sous les apparences de la démocratie: l'unification idéologique et l'utopie de fondre les peuples en une grande nation islamique n'ont pas réduit la diversité des formes musicales orientales et n'ont fait qu'accentuer la volonté d'autarcie des musiciens traditionnels. La musique subit de nouvelles pressions, mais (contrairement à des idées reçues) le statut de l'artiste «classique» se trouve revalorisé, du moins verbalement, en raison de son aura éthique (et dans le fond, conformément au modèle occidental). La loi islamique à nouveau appliquée ne vise pas les musiques sérieuses et «scientifiques» et ne s'attaque qu'aux formes dépravées et vulgaires (bien que ces catégories soient anciennes, l'idée de scientificité de la musique – érigée en mythe – semble venir également de l'Occident, car les musiciens se soucient peu de science musicale).

Valorisation de l'invention

Sous la Renaissance encore, l'ancienneté, le fait d'incarner la tradition, est en soi respectable et admirable. Ce n'est plus le cas par la suite. La valeur de l'ancien, c'est l'aptitude à se conformer à une norme par essence supérieure. Or, lorsqu'il s'avère que cette norme peut évoluer, l'originalité cesse d'être une non-valeur et peut être exigée d'un artiste (Ferry: 37). Cette évolution n'est pas sans rapport avec ce qui s'est passé dans certaines musiques d'Orient, à cela près que la confrontation aux progrès et aux nouveautés occidentales a certainement modifié la perception des arts en général.

L'ancien schéma était:

stabilité de la tradition → reproduction des modèles → niveau artisanal

Le nouveau schéma devient:

idéologie du progrès → invention de nouvelles formes → niveau artistique

Ce n'est pas là la seule justification de la valorisation de l'invention. On peut penser qu'avec la perte des références transcendantes (éthiques, cosmologiques, naturelles, symboliques ou autres), un nouveau type de créativité a pu prendre son essor, une forme d'art pour l'art. Une fois la musique ramenée au domaine du pur sensible, les critères formels sont laissés au seul goût, le critère de la beauté étant l'agrément qu'elle cause, l'émotion, le *tarab*. Ainsi les propos d'Ibn al-Mahdi seraient pour la musique du Moyen-Orient, les premiers signes d'une évolution du statut de la création et d'une volonté délibérée de rompre avec le passé. Par ailleurs, il est significatif que ces changements soient le fait du Prince, et non du simple sujet. Ses arguments annonceraient alors l'époque moderne où les maîtres arabes, turcs et persans, appartenant à l'aristocratie ou à la bourgeoisie, deviennent libres de toute dépendance au public ou au mécénat et cultivent la musique pour elle-même et pour eux-mêmes. Certains voient en al-Mahdi, un précurseur arabe du romantisme. Cela reste toutefois à vérifier; peut-être ses compositions tombaient-elles dans la catégorie des chansons du jour décrites par al-Kātib.

Ce qui est toutefois certain, c'est qu'en tout temps (ou du moins depuis cette époque) il y eut des tensions entre deux tendances au moins que l'on peut, pour simplifier, qualifier *d'innovatrice* et de *conservatrice*. Ainsi, quelques siècles plus tard, le commentateur de Fārābi cité plus haut, qui dénonce par ailleurs le détournement de la finalité musicale et la perte des références traditionnelles, conspue les musiciens pour leur manque de créativité.

> «De nos jours, les artistes [...] suivent aveuglément la routine, se refusant à accepter toute composition qu'ils n'ont pas déjà entendue ou qui n'a pas sa semblable dans le répertoire ancien, fût-ce une mélodie belle, élégante et agréable au plus haut degré, ou capable d'amplifier l'effet des paroles qui lui sont adaptées ; mais [comme le dit le proverbe] «on ne saurait comparer les anges aux forgerons» (*Sharh bar Kitāb al-adwār*, Erlanger, 1938: 548).»

Notons que ces critiques sont d'un tout autre ordre que celles de Fārābī. Elles ne visent pas du tout le sens de la musique, sa finalité, son système général (les intervalles et modes avec leur ethos spécifique), mais simplement la décadence du goût, de l'invention. Il s'agit là d'un trait propre à toute tradition et à toute époque : la tentation de conformisme et d'imitation servile (*taqlīd*)[8].

SENSUEL ET CONSENSUEL, UNE ESTHÉTIQUE DU GOÛT

Malgré les témoignages et indices cités, l'impression subsiste que la modernité en question n'est qu'une phase, un aspect d'un processus toujours attesté de décadence, inhérent à toute pratique culturelle, et qui serait *la condition même de la rénovation*. Le fait même que, d'une époque à l'autre, des auteurs vitupèrent contre la corruption de la musique, suggère qu'il existait bien, à côté des formes modernes, des pratiques conformes à l'esprit traditionnel. La véritable modernité aurait consisté plutôt à consacrer ces formes-là. Il reste à voir maintenant si cela n'a pas été fait d'une certaine manière.

Pour mieux mesurer la différence de perspective entre les Anciens et les Modernes, il convient d'entrer dans le cercle même de la performance musicale.

Une évaluation correcte des courants esthétiques ne doit pas s'en tenir aux écrits scientifiques ou métaphysiques (comme les grands classiques), ou aux ouvrages destinés aux corporations des musiciens. En marge du discours officiel des lettrés (sur la foi duquel on a tendance à brosser un tableau monochrome des cultures islamiques), les artistes et les amateurs avaient parfois une vision complètement indépendante des cadres métaphysiques et religieux. Soufis, artistes et mécènes s'affranchissaient de bien des aspects des lois religieuses, ou les subvertissaient. Les corporations de musiciens étaient du reste les moins religieuses de toutes, et de surcroît elles furent souvent supplantées avec le temps par des musiciens indépendants et non professionnels.

En ce qui concerne les «natures» et les «effets» intrinsèques des modes et des rythmes, les concordances entre les modes et les astres, les humeurs, les caractères psychiques, les heures du jour, les signes du zodiaque, etc., qui relèvent d'une vue hyper-traditionnelle et ordonnée du monde, il n'est pas sûr qu'on y ait attaché plus d'importance que de nos jours.

Par contre, un fin connaisseur comme al-Kâtib consacre de longues pages à décrire la pratique musicale sans s'embarasser de spéculations, dressant simplement

---

[8] Il est tout à fait erroné, en ce qui concerne les cultures islamiques, d'assimiler la tradition à l'imitation (*taqlid*), malgré certains usages que l'on fait de ce terme. Les auteurs soufis critiquent sévèrement l'imitation, et certains y voient même une forme de rupture avec la tradition religieuse.

l'inventaire *prescriptif* de tous les procédés procurant un plaisir esthétique. Il dit essentiellement: telle pratique est juste, telle autre mauvaise. On retrouve donc là un des traits essentiels d'une esthétique du goût qui ne veut pas s'avouer telle. Même s'il invoque les Anciens et la Raison, le fait que la musique soit une pure affaire de goût marque déjà un certain changement de mentalité qui permettra à d'autres d'aller plus loin et d'ouvrir à la musique le chemin d'une modernité.

La conception de la performance musicale décrite par les anciens Arabes ne préfigure-t-elle pas des valeurs exaltées dans l'Occident contemporain? Ainsi l'artiste dispose d'une certaine liberté et peut faire preuve de discernement et de psychologie, indépendamment de toute référence à un ordre cosmique, métaphysique ou naturel. Le public n'est pas dans une état de vénération passive devant les productions démiurgiques de l'interprète: il intervient activement dans la performance musicale par des exclamations et des remarques plus ou moins codifiées. «Pour aboutir à la perfection, une séance musicale doit reposer sur *l'interaction* constante entre l'interprète et son public» (Shiloah, 1994). La pratique musicale des Arabes apparaît alors comme une célébration de la beauté dans sa forme la plus sensible, sensuelle même, sans justifications philosophiques, sans les visées transcendantes des mystiques, et sans souci non plus des réprobations des docteurs de la Loi. Ce type de performance musicale créatrice, conviviale, consensuelle, communicative et interactive a été découverte seulement récemment en Occident avec le jazz et les expériences des Modernes. L'accueil qui est fait en Europe depuis quelques dizaines d'années à ce type de performance suggère assez ce qu'elle a (et avait) de «moderne», ou de toujours actuel. Certes, d'autres peuples du monde musulman ont cédé aux excès de la ritualisation et à l'immobilisme dans la performance, mais dans l'ensemble, c'est cette ligne privilégiant l'expression individuelle des musiciens comme des auditeurs que suivirent les traditions musicales islamiques.

Il faut cependant une fois de plus nuancer ce tableau de la musique ancienne comme préfiguration de la modernité.

D'abord les artistes de l'ancien temps étaient, sauf exception, totalement dépendants de leurs patrons et d'un système de classes. Ils devaient obéir au caprice du patron et des hôtes de marque, improviser ou choisir les poèmes et les mélodies en fonction de leur attente et dans le but d'une récompense (*cf.* Sawa: 143). (Rappelons toutefois que la situation de nos compositeurs et peintres, jusqu'à leur émancipation vers le XIX^{e} siècle n'était guère meilleure.)

Ensuite et surtout, ces pratiques musicales, pour brillantes qu'elles aient été, couraient toujours le risque de basculer dans la sensualité. Le plaisir des auditeurs n'était pas purement esthétique ou platonique. Un des ouvrages plus anciens, comme le *Kitāb al-Aghānī* «rapporte une foule d'anecdotes de la cour des Ommeyades qui font de la musique un vecteur de scandale, constamment associé à la transe, à l'ivresse et la sensualité» (Lambert, 1990: 32). Les mélomanes se dérobaient peut-être aux cadres de la tradition islamique, mais il pesait sur eux la culpabilité vis à vis de la loi et de la morale. Le prix fort de la libération de la culture musicale était donc la déchéance dans le libertinage.

Cette sensualité qui ne se pose pas de question, soulève néanmoins celle des limites esthétiques de la musique : l'art bascule dans le pur sensible, dans la frivolité.

Pour établir dans quelle mesure on est en présence d'une réelle esthétique du *goût*, laquelle – comme cela s'est passé en Europe vers le milieu du XVII[e] siècle – ne peut se formuler qu'avec le retrait de la tradition métaphysique, il s'agit de préciser si chez les anciens Orientaux c'était le concept de Beau (ou de Bien), ou plutôt la notion de *goût* (*dhawq*) qui faisait autorité. Les deux termes existaient (*jamāl* ou *husn*), l'un rapporté au divin, l'autre à l'expérience individuelle, comme le *hāl*. Peut-être certains cercles se réclamaient-ils du premier et d'autres du second.

Bien qu'il soit difficile de se prononcer catégoriquement sur cette question, il est évident que la culture islamique n'a pas réussi à imposer une vision purement esthétique, c'est-à-dire à la fois indépendante de la métaphysique et de la mystique et dégagée de la sensualité. Une preuve en est la méfiance constante des docteurs de la loi à l'égard de l'art musical qu'ils peuvent difficilement considérer comme purement esthétique.

Si vraiment une telle esthétique a existé sans être entachée de sensualité, ni embourbée dans le conformisme, elle préfigure peut-être une forme de modernité comparable à la phase esthétique de nos XVII[e] et XVIII[e] siècles. Sinon, il s'agit de l'éternel cycle de la corruption et de la restauration, duquel on ne sort peut-être qu'avec l'ère dite moderne, précisément celle qui s'amorce au Proche et Moyen-Orient vers le XX[e] siècle. Entre les libertins, qui de tout temps, envisageaient la musique comme plaisir des sens, et les soufis qui sublimaient leurs perceptions ; entre les sens sans le sens et le sens accessible seulement aux supersens, la question se pose ainsi :

Existait-il avant la période dite moderne, une *tierce voie*, laïque mais sans libertinage, universelle tout en étant non objective et sans référence à une transcendance – telle que l'ordre du monde, le Bien, la nature, ou l'objectivité normative du bon goût ?

Dogmatisme de la tradition et arrogance de la modernité

Si oui, alors rien ne serait vraiment nouveau, il n'y aurait jamais eu de rupture avec la tradition, si ce n'est dans ce moment de distanciation, d'interrogation, de mise en doute, de déséquilibre, mais aussi de libération qui permet de passer du niveau de l'imitation à celui de l'authenticité. Quant aux phases hautes et basses de la tradition (dont on a une illustration dans l'opposition entre *samâ'* soufi et concerts séculaires), il s'agirait simplement du mouvement local ou pendulaire inhérent à toute tradition, et non pas d'un fait irréversible, de portée historique.

Dans ces conditions, la modernité, en soi, ne serait pas moderne, et sa seule spécificité serait simplement qu'elle couvre un champ très large de secteurs culturels et sociaux, et qu'elle est consacrée par les intellectuels qui en font un objet de discours, voire de réflexion. La rupture avec la tradition, et la modernité elle-

même, n'existeraient qu'au niveau du discours, d'une pensée, d'une critique d'art qui s'éternise sur une phase de ce processus. Il n'y aurait dès lors d'autre spécificité de la modernité que de se prendre comme objet de discours, et d'autre définition du Moderne que le fait qu'il se prétend tel. Il n'y aurait peut-être rien de nouveau, aucune modernité, si ce n'est précisément le fait de discourir sur la question.

Alors que la Tradition, elle, se passe de mots, se passe sans mots.

Références

N.B. La matière de cet article est tirée d'un chapitre de l'ouvrage du même auteur, à paraître en janvier 1995 chez Verdier, Paris: *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.*

ANONYME
Sharh bar Kitāb al-adwār, cf. Erlanger

BÜRGEL, Johann Christopher
1988 *The Feather of the Simurgh. The «licit magic» of the Arts in Medieval Islam.* New York: New York University Press.

DELVOYE, Nalini
1990 *Tansen et la tradition des chants dhrupad en langue braj, du XVI^e siècle à nos jours.* Thèse d'Etat pour le doctorat ès-lettres. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle.

CARON, Nelly et SAFVATE, Dariouche
1966 *Iran.* Paris: Buchet-Chastel. [Les traditions musicales].

CHEVROLET, Christine
1992 «L'esthétique musicale de Lacépède», *in* H. Dufourt, J.-M. Fauquet, F. Hurard, *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie.* Paris: Klinksieck: 151- 174.

CORBIN, Henry
1966 *Terre Céleste et Corps de Résurrection,*. Paris: Buchet-Chastel. (2^e éd. 1979 sous le titre: *Corps Spirituel et Terre Céleste*).

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix
1980 *Mille plateaux.* Paris: Editions de Minuit.

ELIADE, Mircea
1969 *Le Mythe de l'Eternel Retour.* Paris: Gallimard.

ERLANGER, Rodolphe d'
1938 *La musique arabe*, vol. III. Paris: P. Geuthner.

FERRY, Luc
1990 *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique.* Paris: Grasset.

JARGY, Simon
1971 *La musique arabe.* Paris: Que sais-je.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1945 *Esthétique* (Trad. Jankelevitch). Paris, P.U.F.

LAMBERT, Jean
1990 *La Médecine de l'âme. Musique et musiciens dans la société citadine à Sana'a.* Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. [Thèse pour le doctorat en Anthropologie].

NIETZSCHE, Friederich
1969 *Le livre du philosophe.* Paris.

SAWA, Dimitrie
1989 *Music Performance Practice in the early 'Abbâsid era, 123-320 AH / 750-932 AD.* Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.

SHAYEGAN, Dariush
1989 *Le regard mutilé. Schizophrénie culturelle: pays traditionnels face à la modernité.* Paris: Albin Michel.

SHILOAH, Amnon, Al-Hasan ibn Ahmad ibn 'Alî al-Kâtib
1972 *La perfection des connaissances musicales (Kitāb Kamāl Adab al-Ghinā').* Paris: P. Geuthner. [Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XI[e] siècle].
1994 «Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique». *Cahiers des Musiques traditionnelles*, 7, 51-58.

RÉSUMÉ

L'histoire de la pensée occidentale est celle du lent repli de la tradition. La place de l'art est très importante dans la compréhension de ce processus, car comme le dit L. Ferry (: 33), « la modernité se définit par un vaste processus de "subjectivisation" du monde »; or, « l'histoire de l'esthétique est par excellence le lieu de la subjectivisation du monde ou [...] de ce "retrait du monde" ». Cet article veut évaluer le chemin parcouru par la pensée et l'art islamiques au Moyen-Orient et en tirer des repères permettant dedéterminer s'ils en ont été tensu à l'écart ou à la lointaien arrière-garde de ce processus, ou si, au contraire, ils ont également suivi des voies qui les ont menées à un type de modernité. En l'absence d'une Esthétique constituée, on a tenté d'esquisser une théorie du beau à partir des systèmes philosophiques, des pratiques et des faits culturels. Il en ressort que l'Orient islamique a suivi une évolution analogue à celle de l'Occident, passant par une vision de Beau subordonnée à une idée de la Verité et de l'intelligible, à une sorte de modernité où l'artiste semble invité à exprimer sa subjectivité. Les parallèles sont évidents jusqu'à la période post-romantique., mais l'Orient islamique n'a jamais connu de rupture aussi radicale que celle qui a transformé les arts occidentaux, notamment la musique. En revanche, ces formes de « modernité » semblent avoir été vécues synchroniquement avec des formes hautement traditionnelles, si bien que l'on est amené à se demander: en quoi la modernité est-elle moderne ?

ABSTRACT

The history of Western thinking is one of a slow withdrawal from tradition. Art plays an important role for the comprehension of this process. Luc Ferry reminds us (?: 33): «Modernity is defined by a vast process of "subjectivising" the world»; and: «The history of aesthetics is par excellence the domain of the subjectivised world or [...] this "retreat from the world"». This article proposes to recount the evolution of Islamic thinking and art in the Middle East in order to identify

hallmarks allowing to determine whether these were relegated to the margins or the into background of this process, or whether on the contrary they also followed the pathway leading to modernity. In the absence of a constituted Aesthetics, an attempt was made to sketch a theory of beauty on the basis of philosophic systems as well as facts and practices of culture. It has appeared that the Islamic Orient underwent an evolution similar to that of the West, by embracing in passing a vision of Beauty subjected to a concept of Truth and of the intelligible, before reaching a type of modernity which seemed to beckon the artist to express his subjectivity. The parallels are manifest until the postromantic period, but the Islamic Orient never underwent a break as radical as the one which transformed the Western arts, especially in the musical field. Conversely, these forms of « modernity » seem to have been experienced at the same time as highly traditional ones, so that one may well wonder to what extent modernity is, indeed, modern.

NOTIONS D'ESTHÉTIQUE DANS LES TRAITÉS ARABES SUR LA MUSIQUE

Amnon Shiloah

Les jugements sur la musique que nous relevons dans les anciens écrits arabes nous confrontent d'emblée à une image fort complexe où s'entremêlent des approches diverses. Nous y trouvons bien entendu maintes considérations mettant en relief l'extraordinaire pouvoir éthique de la musique, aussi bien que ses valeurs en tant qu'art anagogique, c'est-à-dire sa capacité à diriger l'esprit vers le monde supérieur et le symbolisme universel. Nous pouvons y rencontrer également, avec non moins de fréquence, une approche qui admet l'amour de l'art musical en soi, à travers sa palette de combinaisons sonores et le plaisir qu'elle suscite. C'est sur cette sorte d'expérience esthétique que nous focaliserons ici notre attention, sans toutefois minimiser l'importance de l'approche éthique.

Disons-le tout de suite, il n'est pas dans notre intention de nous référer à une quelconque théorie esthétique, mais plutôt de donner la parole aux représentants de la culture examinée, étant convaincu que les idées glanées dans la littérature reflètent des valeurs, des normes, des modes de pensée et des formes d'expression qui conditionnent l'approche du style musical du groupe envisagé.

Les témoignages sur lesquels reposent nos observations appartiennent à cette catégorie qu'Alan Merriam qualifie de *verbal behaviour* qui, selon lui, met en valeur des concepts. Merriam ajoute : «But in this case applied specifically to what people say about music structures and the criteria which surround it» (1964 : 114). Ceci, ainsi que les critères de jugement concernant l'interprétation musicale feront l'objet essentiel de cet exposé. Dans le cadre de ces propos préliminaires, il convient de s'attarder brièvement sur le constat suivant, établi par l'éminent spécialiste de la musique arabe, H. G. Farmer, dans l'aperçu général «The Music of Islam» : «Aesthetics, the science of the beautiful, did not exist in islamic conceptions. The chief reason for this was that the Orient [...] put great trust in the doctrine of the *ta'thīr* (influence) in music, a dogme called by the Greeks the *ethos*» (Farmer 1957 : 433). Je dois avouer que, déjà à la première lecture, cette façon de voir m'a intrigué, sans néanmoins diminuer mon admiration pour ce savant pionnier. Mon étonnement était d'autant plus grand que ce même spécialiste m'avait recommander d'étudier l'ouvrage manuscrit d'Al-Ḥasan Al Kātib (1972) qui, selon lui, constituait une contribution considérable à la musicologie arabe. Or, cet ouvrage, symboliquement intitulé *La perfection des connaissances musicales*, recherche, suivant les buts assignés par son auteur, l'idéal de perfection de l'art

musical, en faisant appel à des témoignages de ses contemporains et de ses prédécesseurs. Dans cet ouvrage, l'auteur nous propose maintes observations et considérations que nous pouvons qualifier d'expériences esthétiques.

Cette méthode empirique et parfois même anecdotique émane du fait qu'elle est liée à la pratique et prend sa forme essentielle dans les réactions instantanées. A cela, il faut ajouter le facteur important de la transmission orale, avec toutes les limites qu'elle impose à l'auditeur comme au critique. La nature du jugement a donc été dictée par ce phénomène, comme pour la poésie arabe dont la survie était assurée dans une large mesure par le truchement de sa récitation en public; le parallélisme entre ces deux arts va encore plus loin, comme nous le verrons par la suite. Il est dû non seulement à la prédominance de la musique vocale qui détermine l'union intime entre poésie et mélodie, mais aussi à la parenté entre théorie littéraire et esthétique musicale, qui voient le jour à la même époque — fin du IX^{e} siècle et surtout X^{e} siècle. Est-ce une pure coïncidence, ou bien s'agit-il d'un rapport étroit, voire même essentiel, qui les relie sur le plan conceptuel ? C'est bien la seconde éventualité qui semble s'imposer.

Théorie littéraire et esthétique musicale

Dans un ouvrage publié en 1982, intitulé *Beyond the Line* («Au-delà de la ligne», qui désigne ici le vers en poésie), l'orientaliste hollandais van Gelder présente une analyse de critiques littéraires arabes classiques mettant l'accent sur le problème de la cohérence et de l'unité dans cette poésie (1982). Le titre de l'ouvrage s'inspire du fait qu'en règle générale c'est bien la ligne isolée qui constitue le centre d'intérêt des critiques, se reflétant dans les théories littéraires écrites qui commencent à paraître dès la deuxième moitié du IXe siècle. Ces théories continuent à faire valoir les artifices rhétoriques, le *badi*^{c}, concept traduisant des idées et expressions inédites, insolites extraordinaires, ainsi que des aspects relatifs à la grammaire, à la lexicographie. Ce sont là des critères de jugement essentiels. Autour de cette molécularité caractérisant la conception d'une oeuvre poétique et son jugement, van Gelder examine la question de cohérence et d'unité telle qu'elle s'exprime dans les sources arabes.

L'unité et la cohérence, dans un poème polythématique, sont en partie obtenues par l'enchaînement des thèmes qui doivent être assurés par des transitions élégantes et soignées. Cependant, signale van Gelder, qui adopte une solution intermédiaire, les relations entre les parties composant un poème, aussi bien que la cohérence et la totalité de l'oeuvre, sont généralement moins importantes pour le poète que le souci de divertir, ou de frapper l'imagination du lecteur ou de l'auditeur. A cet effet, il faut aussi tenir compte du fait que, dans toutes les formes de la poésie, réciter et écouter étaient bien plus importants qu'écrire ou lire. D'où la difficulté de s'en faire une idée complète à l'audition. Le plaisir que l'on peut tirer provient souvent de l'effet frappant produit par un fragment ou

un détail insolite, par l'élégance et par la belle construction d'une phrase, par la formulation inédite d'une pensée. La combinaison des thèmes et motifs dans un poème, leur compatibilité et leur interaction ne préoccupent pas les critiques aussi longtemps que des contradictions choquantes ou des dissonances déplaisantes ne viennent porter atteinte à l'ensemble, ressenti de façon sous-jacente. En effet, comme le remarque van Gelder: «Une séquence particulière d'associations peut paraître évidente et par conséquent cohérente à une personne mais pas à une autre, à une communauté littéraire, mais pas à une autre».

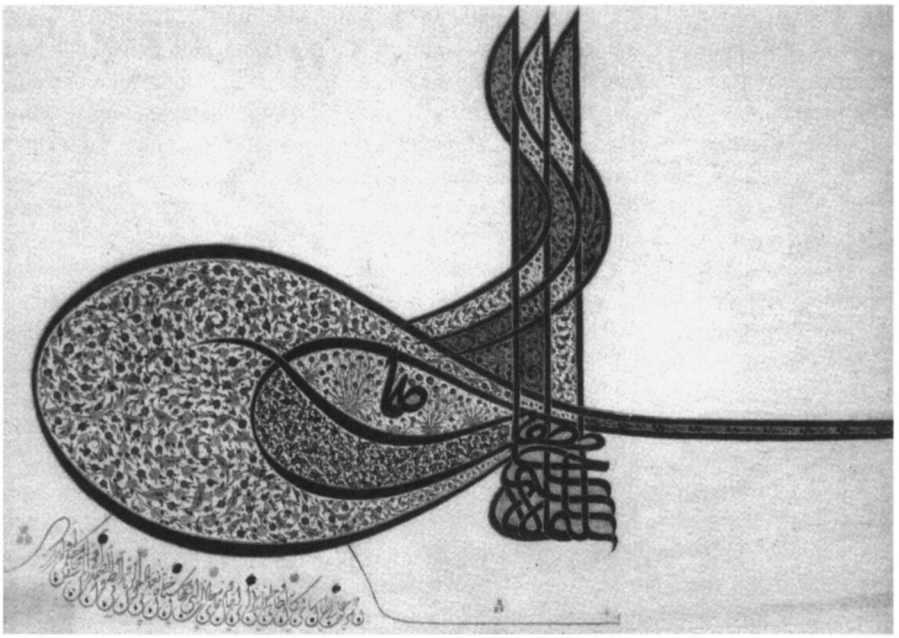
En conclusion, van Gelder dit qu'étant donné que le sens du mot «œuvre» ou «poème» est en quelque sorte fluide dans la littérature arabe, nous devons prendre en considération le but que se propose le poète, les méthodes, le goût et les critères employés par les critiques en jugeant la poésie classique. «Etudier ces théories ne constitue pas une activité complémentaire pour l'étudiant, mais l'étude de la poésie elle-même» (1982: 208).

Ce détour par les chemins de la poésie arabe classique n'est aucunement fortuit. Car, quand il s'agit de l'alliance entre poésie et mélodie, nous retrouvons dans l'esthétique musicale, non seulement des règles et conceptions analogues, mais aussi des similarités de points de vue au sujet de l'«œuvre» musicale et de son interprétation. Bien sûr, tout en puisant dans les mêmes sources conceptuelles, l'esthétique musicale a développé des normes et critères de jugement qui lui sont propres, surtout dans le cadre de l'interprétation musicale en public. Dans ce cas précis, l'oralité joue un rôle encore plus évident que dans la lecture publique de la poésie.

Critères concernant la composition musicale

En discutant des critères de la composition musicale ou plutôt du chant, les théoriciens et les critiques font toujours état de deux constituants: le poème et la mélodie dans leur parfaite association. Tout en admettant l'éventualité d'une espèce de mélodie indépendante et sans paroles, dont l'effet se résume à flatter le sens auditif, les théoriciens sont unanimes à penser que la perfection n'est atteinte que lorsque la mélodie est associée à un texte poétique. Dans ce cas, la mélodie puise, d'une part, son sens dans les paroles auxquelles elle est associée, et, d'autre part, elle prolonge leur sens, les renforce et augmente la beauté du vers. Même dans cette association, il s'agit toujours de vers isolés sur lesquels sont calquées la structure et la modalité de la mélodie. Constituant ainsi une entité inséparable, les critères d'analyse visent à la fois la versification, la prosodie et l'éloquence, ainsi que les aspects purement mélodiques.

Dans un passage concernant la composition musicale, Al-Kātib écrit: «Il est préférable dans la répartition d'une mélodie que la phrase mélodique du second vers soit pareille dans toutes ses modalités à celle du premier, sauf si elle est une réplique à l'octave.» (1972: 111). La réplique à l'octave est en effet un artifice esthétique fort apprécié dans l'interprétation musicale. Al-Kātib ajoute, dans le



Tuğra du Sultan Soliman le Magnifique. Turquie, période ottomane, vers 1555-1560. Calligraphie à l'encre, colorée et dorée. Coll. Metropolitan Museum of Arts, New York.

cadre de sa définition, que les coupures de phrases mélodiques devraient coïncider avec celles des pieds métriques et des hémistiches; que les vocalises devraient être placées sur les coupures et de préférence en fin d'hémistiche ou de vers. A propos des vocalises et des ornements, Al-Kātib mentionne les consonnes sur lesquelles il conviendrait de placer de préférence vocalises et sons prolongés.

Parmi les menus détails qui caractérisent les composants mélodiques, il y a ce qu'Al-Fārābī qualifie de modalités de notes, qui donnent à la mélodie élégance, beauté et toute une gamme d'expressions (d'Erlanger 1935, vol. II: 89). Dans le même ordre d'idées, Al-Kātib nous fournit des renseignements précieux sur ce qu'il appelle «choses qui rendent les mélodies plus agréables à l'oreille», par exemple «que les notes de longue durée soient chevrotées et tremblées; que les notes ornées soient douces; que certaines notes soient serrées entre les lèvres et que d'autres soient nasillantes» (1972: 68). Ici, nous touchons au domaine de l'interprétation, riche en détails fascinants. Ainsi, par exemple, le même auteur donne une sorte de glossaire technique comprenant quelque soixante-cinq termes touchant à la pratique musicale et constituant une base pour les critères d'appréciation (1972: 131-135). Avant de passer aux détails concernant l'interprétation, j'aimerais mentionner brièvement deux faits importants à propos des problèmes généraux du style.

Le premier a trait à une théorie d'Al-Fārābī sur les notes vides et les notes pleines, qui, de façon imagée, correspondrait à la dichotomie syllabique-mélismatique. La note vide est décrite comme un espace sonore limité par deux attaques successives et pouvant être meublé par des notes vocalisées. La note pleine est décrite comme un espace sonore rempli par les attaques répétées des lettres, un peu à la manière d'un ton récitatif. Il s'ensuit, sur le plan stylistique, deux espèces de chant: chant à notes vides et chant à notes pleines. Dans le premier, la mélodie en est plus belle, mais les paroles sont difficiles à comprendre; dans le second, les paroles sont aisément comprises, mais la mélodie en est moins belle et peu agréable. Al-Fārābī en conclut que le mieux serait un chant mixte, pour que l'on puisse trouver plaisir à sa mélodie et comprendre ses paroles (d'Erlanger 1935, vol. II: 66-68).

Il semble, et ceci nous ramène au deuxième point, que cette approche se trouve à l'arrière-plan de la querelle entre Anciens et Modernes qui surgit au IX^{e} siècle et continue pendant l'âge d'or de la musique arabe. Les Anciens prêchaient la simplicité du chant et la mise en évidence des paroles; les Modernes tendaient vers l'exubérance et l'excès d'ornementation au risque d'entraîner un certain obscurcissement des paroles. Ainsi, alors que les Anciens aspiraient à établir un équilibre parfait entre texte et mélodie, les Modernes, en donnant plus de poids au composant mélodique aboutissaient, bon gré mal gré, à l'ébranlement de l'équilibre idéal.

Critères d'excellence

Nous arrivons maintenant au domaine le plus révélateur pour nous, qui est celui des jugements formulés à l'occasion de l'interprétation publique lors de compétitions et de débats organisés ou occasionnels. De façon schématique, nous pouvons résumer les éléments glanés dans différentes définitions qualifiant l'excellence du chanteur-musicien comme suit: le chanteur-musicien doit combiner une disposition naturelle pour la musique et un savoir bien poussé de sa théorie; avoir la faculté d'assimiler facilement ce qu'il entend et de le retenir dans sa mémoire, et d'être capable de transmettre la tradition avec précision dans un style personnel de préférence; avoir une belle voix, de l'expressivité, de la tendresse et la capacité de s'émouvoir et d'émouvoir.

Parmi les qualités spécifiques évoquées dans les textes, certaines ont trait à l'aspect physique, d'autre décrivent des capacités musicales. Ainsi par exemple, la beauté du visage, une taille bien formée, la parole douce et les belles manières sont considérées comme des facteurs susceptibles d'augmenter le plaisir musical. De même, il est recommandé que le chanteur ne fasse pas de grimaces, qu'il ne torde pas le cou, qu'il ne se penche pas, qu'il ne se balance pas, que les mouvements des yeux, des sourcils, de la main et de la tête soient discrets. Toutefois, les remarques les plus pertinentes soulignent la mise en évidence des capacités musicales distinguant le chanteur-musicien. Celles-ci comprennent un sentiment inné pour le rythme, l'usage correct des modes mélodiques

et rythmiques, une bonne émission vocale, le maintien de la justesse des notes et le choix de la tessiture appropriée, une respiration bien dosée, la capacité de modifier un emprunt tout en évitant un plagiat évident, et le talent d'improviser. L'improvisation prévaut aussi bien au niveau d'une pièce individuelle que dans la conception et l'agencement d'un programme multi-sectionnel. Cette dernière caractéristique touche aussi aux rapports entre le musicien et son auditoire, qui est un sujet de prime importance. Il en est question déjà dans les premiers traités qui nous sont parvenus. C'est le cas par exemple d'Al-Kindi (*in* Shiloah 1979: 254-255, 257) et des Frères sincères (*in* Shiloah 1978: 64-65), qui considèrent comme condition préalable exigée du musicien de connaître le caractère de son auditeur et ses conditions psychologiques, ainsi que les circonstances régnantes, et de pouvoir y adapter son programme musical. Et pendant la séance, le musicien doit aussi sentir son auditeur et son humeur, et se conformer aux changements de ses états d'âme. Sur un plan plus sophistiqué, il est question dans ce genre de considérations des règles visant à éviter la monotonie et à recourir à des effets obéissant aux lois de contraste; c'est-à-dire faire suivre les moments de tension par des relâches; et, pour assurer le maintien de l'intérêt chez l'auditeur, de tenir compte des limitations imposées par la capacité de l'attention. Il est recommandé, par exemple, d'éviter ce qui est désagréable à l'ouverture d'une séance, et de la commencer avec les genres lourds des modes rythmiques et mélodiques, réservant les mélodies légères, rapides et stimulantes pour la conclusion de la séance. La transition d'un mode à l'autre, et d'un genre d'expression à un autre, doit se faire avec science et subtilité, et être bien préparée. Je pense que dans ces réflexions et recommandations se dessine, déjà au X^{e} siècle, l'ébauche de la future forme composée qui sera réalisée sous les noms de *nūba*, *faṣil*, *maqām 'irāqī*, *waṣla*, etc.

Critères concernant l'auditeur

Pour parvenir à la perfection, une séance musicale doit reposer sur l'interaction constante entre l'interprète et son public. L'auditeur avisé, assis face au musicien, doit posséder la faculté de saisir les qualités et les défauts de celui-ci, ainsi que de la musique qu'il interprète, et de prononcer son jugement adéquat sur le vif. Il existe à cet effet un ensemble de conventions déterminées par des interventions verbales que l'on énonce à l'audition d'un passage ou d'un détail frappant ou inopportun. Aux dires d'Al-Kātib, quand ce genre d'interventions est employé convenablement, elles seraient comparables «à l'éclat d'une perle»: «Cela revient à dire que si le chant comporte une perle, elle sera mise en évidence par le truchement des applaudissements, par la bienveillance que l'on montre en exigeant sa répétition et en faisant ressortir ses bonnes qualités. Si, par contre, le chant ne comporte pas de perle, il sera impossible d'y faire apparaître un quelconque complément ou d'y insuffler une certaine vie.» (1972: 181).

De ce bref tour d'horizon, qui n'a fait qu'effleurer un sujet qui mérite une étude approfondie, se dégage la conception de molécularité à laquelle nous avons fait allusion en la comparant avec celle qui prédomine dans la théorie littéraire. Toutefois, en dépit de l'attachement aux détails et de la fluidité des évaluations concernant la cohérence et l'unité de l'œuvre comme une entité strictement formalisée, on peut déceler un souci d'unité et de cohérence qui est sous-jacent. Nous l'avons remarqué par exemple à propos des séances musicales, où prédomine la recherche d'un enchaînement heureux d'éléments composant le tout, en tenant compte des lois de contraste et de variété en vue de conférer un sentiment de cohérence. Ces aspirations ont été à l'origine de la création des larges formes composées. A ce sujet, nous pouvons répéter, pour conclure, les propos de van Gelder: «Une séquence particulière d'associations peut paraître évidente et par conséquent cohérente à une personne mais pas à une autre, à une communauté littéraire mais pas à une autre».

Références

D'ERLANGER Rodolphe
1935 *La musique arabe.* Tome II. Paris: Geuthner.

FARMER Henry George
1957 «The music of Islam», *in: The New Oxford History of Music, vol. I: Ancient and Oriental Music.* London: Oxford University Press, p. 421-477.

AL-KĀTIB Al-Ḥasan Ibn Aḥmad Ibn 'Alī
1972 *La perfection des connaissances musicales.* Traduit et commenté par Amnon Shiloah. Paris: Geuthner.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston (Ill.): Northwestern University Press.

SHILOAH Amnon
1978 *The Epistle on Music of the Ikhwān Al-Ṣafa.* Tel-Aviv: Tel-Aviv University.
1979 *The Theory of Music in Arabic Writings.* Munich.

VAN GELDER Geert Jan H.
1982 *Beyond the Line. Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem.* Leiden: E.J. Brill.

RÉSUMÉ

Dans son aperçu de «La musique de l'Islam (*The New Oxford Hitory*, vol. I, p. 433), Henry George Farmer dit: «La conception islamique ignorait l'esthétique en tant que science du beau. La raison principale était que l'Orient [....] avait une confiance inébranlable en le *ta'thīr* (influence) dans la musique, un dogme que les Grecs appelaient l'éthos». La doctrine de l'éthos exclue-t-elle réellement l'esthétique, la science du beau, ou plutôt le contredit-elle? En 1750, le

Français Charles Fonton, en écrivant sur la musique turque, accusa ses contemporains de se laisser guider par l'amour-propre, par ce que nous appellerions aujourd'hui l'ethnocentrisme; il conclut: «La musique orientale possède sa beauté propre et ses propres critères pour l'évaluer». Tout en essayant de tirer au clair l'approche de Farmer, on s'inspirera des écrits théoriques arabes afin d'évaluer l'approche de Fonton.

ABSTRACT

In his survey article «The Music of Islam» (The New Oxford History, *vol. I, p. 433), H.G. Farmer states:«Aesthetics, the science of the beautiful, did not exist in Islamic conceptions. The chief reason for this was that the Orient [...] put great trust in the doctrine of the* ta'thīr *(influence) in music, a dogma called by the Greeks the ethos». Does the doctrine of ethos really exclude aesthetics, the science of the beautiful, or is it in contradiction with it? In 1750, the Frenchman Charles Fonton, who wrote on Turkish music, accused his contemporaries of permitting themselves to be guided by self-love, which we would now call ethnocentrism, concluding: «Oriental music has its own beauty and its own criteria for judging that beauty». While attempting to clarify Farmer's approach, evidence from the Arab theoretical writings will be provided to assess Fonton's approach.*

DE L'HOMME PARFAIT A L'EXPRESSIVITÉ MUSICALE
Courants esthétiques arabes au XX[e] siècle

Christian Poché

Vers la fin du siècle dernier, une perception particulière, longuement assimilée durant les générations précédentes, innerve la pensée musicale arabe, plus particulièrement au Proche-Orient. Elle apparaît dans toute sa splendeur sous la désignation de «l'homme parfait» (*al-insān al-kāmil*). Cette notion est certes dérivée des écrits du soufisme. Elle comporte au départ un sens ésotérique et alchimique et, a priori, ne concerne en rien le domaine musical. En outre, sa formulation n'est pas récente. Elle se trouve déjà mentionnée dans les écrits du mystique andalou Ibn ᶜArabī, mais sa problématique s'élargit. D'autres disciplines l'absorbent, en subissent l'attrait. Elle gagne ainsi la réflexion musicale et s'y installe. Elle se décèle dans les écrits du Syrien ᶜAbd al-Ghanī al-Nābulusī et de l'Egyptien Muḥammad Shihāb al-Dīn.

Al-Nābulusī est un Damascène. Il a vécu au XVII[e] siècle et a été un auteur fécond qui a traité de tous les domaines de la connaissance de l'époque. L'un de ses écrits majeurs porte cependant sur le problème de la licéité musicale. Il a été publié dans sa ville natale en 1884 par la branche syrienne de l'ordre des mevlevis. Cet opuscule est dénommé *Idāḥ al-dalālāt fī samāᶜ al-alāt* (Clarification des preuves concernant l'audition des instruments de musique)[1]. Quant au second, personnalité égyptienne de premier plan, poète et compilateur, grand connaisseur en musique, d'origine hijazienne, il est l'auteur d'un ouvrage mémorable publié au Caire en 1856 et réédité à trois reprises avant la fin du XIX[e] siècle: *Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk* (Le vaisseau royal et le somptueux navire) où, dès les premières pages introductives, il disserte sur l'acception de l'homme parfait. Tous deux se contentent cependant de désigner «l'homme parfait» par l'adjectif qui devient ainsi un déterminatif, «le parfait» (*al-kāmil*).

Pour al-Nābulusī, le domaine musical serait incomplet s'il se soumettait à la législation des juristes *stricto-sensu*, qui n'ont cessé, dans l'histoire de l'Islam, d'en baliser les données en laminant l'étendue de son champ. En particulier, al-Nābulusī vise les écrits de l'Egyptien al-Haytamī, son prédécesseur, qui, à la fin du XVI[e] siècle, déclenche une virulente attaque contre le fait musical qu'il s'efforce de contraindre à l'application stricte des règles de l'Islam. La démarche

---

[1] Il existe à notre connaissance quatre éditions du texte d'al-Nābulusī. Les bibliographes égyptiens en citent une cinquième publiée en Inde à Lucknow qu'il n'est pas possible de vérifier.

d'al-Nābulusī est à cet égard exemplaire: le parfait, tel qu'il en brosse le portrait, ne pourrait prétendre à ce titre s'il ne repensait la matière sonore dans sa globalité. Al-Nābulusī voudrait donc dépasser l'activité réductrice de ses prédécesseurs, qui rejettent de l'audition de nombreux domaines musicaux, particulièrement le séculier. Le parfait est donc celui qui dépasse les clivages du sacré et du profane et ses antagonismes. Le phénomène musical doit s'appréhender comme un tout: il ne saurait être disséqué en sections dont certaines sont licites et d'autres illicites. Le parfait n'est pas celui qui limite son écoute à l'audition de la psalmodie du Coran ou de l'hymnologie, mais apprécie également les poèmes d'amour (*ghazal*) accompagnés ou non d'instruments de musique. Ceci amène donc al-Nābulusī à redéfinir la notion du *samāᶜ*, terme générique pour «audition» et qui, de plus, comporte dans l'Islam l'audition sacrée: «Le *samāᶜ*, dit-il, est un terme global qui comprend tout aussi bien l'hymnologie (*zuhd*) que les chants d'amour profanes (*ghazal*), avec ou sans mélodies, avec ou sans instruments, ou avec la seule présence de ces derniers, et sans distinction de leur nature, qu'ils relèvent du tambour sur cadre *duff*, des instruments à vent *mizmār*, des cymbales de métal *sunūj*, même si les *duff* revêtent ou non des cymbalettes, et ce dans toutes circonstances» (1884: 42)[2].

Il en découle donc une vision nouvelle où le véritable soufi s'assimile au «parfait». Il n'est plus lié à sa cellule, mais est confronté quotidiennement aux problèmes de la vie courante. Il parcourt le monde et subit son attraction sonore, quelle qu'elle soit. Cette prise de position est radicale: elle permet de repenser la matière musicale d'une façon nouvelle et originale, et refuse par conséquent tout compartimentage. Dans son dictionnaire des rêves *Tafsīr al-aḥlām* (Explication des rêves), al-Nābulusī dépassera une fois de plus ces clivages: celui qui rêve qu'il souffle dans un *mizmār* (par excellence, l'instrument à vent honni de l'Islam), son geste signifie la bonne nouvelle; s'il rêve qu'il place ses doigts sur les trous de ce même instrument cela signifie qu'il sera appelé à apprendre la psalmodie du Coran (Damas s.d.: I-267); s'il rêve qu'il est pris de transport et d'émoi (*ṭarab*) sous le choc de la musique, et qu'il se met à boire et quémande une prostituée: cela est un signe d'amour divin et de direction vers Lui (Damas s.d.: II-69). Comme on le voit, on entre ainsi dans la théorie des contraires. Il est certain que cette position est révolutionnaire elle arrive à un moment où, semble-t-il, le fait musical sort d'une critique acerbe qui en limite étroitement et dangereusement l'étendue. Ce qui étonne le plus, c'est qu'elle est de la plume d'un éminent soufi. Tout ceci démontre que cette approche n'a cessé au fil du temps d'avoir des effets bénéfiques sur l'activité musicale et la préservation de la musique. Ce sont les soufis qui, en définitive, sont les plus farouches adversaires des juristes sur le plan de la licéité musicale et non point, comme on pourrait le penser, le commun des musiciens.

Les idées d'al-Nābulusī trouveront peu d'écho dans les écrits postérieurs, mais il faut remarquer qu'au début de ce siècle, la *qasīda* égyptienne telle que la

---

[2] Toutes les traductions sont nôtres.

révèle l'interprétation des vieux disques 78 tours est plus proche dans son esthétique de la récitation coranique qu'elle ne s'y apparente de nos jours. Par ailleurs, ces mêmes idées vont trouver un écho inattendu dans la démarche du musicologue contemporain irakien Shaykh Jalāl al-Hanafī, présentement imam de la mosquée al-Khulafā' de Bagdad. Celui-ci constate par exemple que dans la forme par excellence savante de la musique irakienne, le *maqām* irakien, le soliste est appelé *qāri'*, ce qui est le même terme qu'emploie l'Islam pour désigner le récitant du Coran. Cette similitude encouragera al-Hanafī à présenter, lors du Congrès international de musique de Bagdad de 1964, une communication demeurée à l'état de manuscrit qui a pour titre «*Mūsīqá al-tillāwa wa-al-muqri'ūn al-Baghdadiyyūn*» (Musique de la cantillation et celle des chanteurs du *maqām* de Bagdad). Il y examine les relations du sacré et du profane et s'exerce à en dépasser la problématique. En outre, dans ses très nombreux écrits, al-Ḥanafī tâche de dépasser ces contradictions du sacré et du profane, sans pourtant qu'à aucun moment il vienne s'appuyer sur les écrits d'al-Nābulusī, qui, il faut bien le reconnaître, restent d'un accès difficile en raison du peu de diffusion de l'ouvrage. Mais sans doute la propagation des idées est chose acquise: lentement et sûrement elles gagnent du terrain, du moins c'est ainsi que pourrait s'expliquer la position d'al-Hanafī par rapport à al-Nābulusī.

Dans les premières pages de son ouvrage «Le Vaisseau royal et le somptueux navire» (*Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk*), Shihāb al-Dīn présente le «parfait» (*al-kāmil*), et le décrit d'une manière saisissante dans une série de métaboles qui paraissent désormais historiques et qui sonnent comme une véritable proclamation de foi: «Le parfait, écoute-t-il ? Il est pris de transport et d'émoi (*ṭarab*); est-il pris d'émoi ? Il s'abreuve; se désaltère-t-il ? Il guérit; guérit-il ? Il disparaît; disparaît-il ? Il devient présent; est-il présent ? Il contemple; contemple-t-il ? Il obtient; obtient-il ? Il parvient» (1856: 5).

Ce jeu de cycles sonne comme une véritable initiation différée sur plusieurs étapes que le style de Shihāb al-Dīn condense comme en une ellipse: elles s'expriment par l'explosion du *ṭarab*, qui est par excellence la manifestation désordonnée du comportement de l'auditeur face au phénomène sonore, pour non seulement la maîtriser par l'intériorisation, mais lui permettre de déboucher sur des états divers qui englobent à la fois les niveaux psycho-physiologiques et atteint en finalité un état de fusion avec le Divin. Bien que ces différentes mutations soient liées à une conception de l'art savant profane, qui est la préoccupation première de l'auteur, ce qu'on note ici c'est une démarche à l'inverse de celle de al-Nābulusī. On part du profane pour rejoindre la contemplation, qui est celle du sacré. Le but visé est le même, qu'il soit énoncé par al-Nābulusī ou par Shihāb al-Dīn: tous deux arrivent nettement à dépasser les clivages du sacré et du profane afin de redonner un sens nouveau à l'écoute musicale, qui n'est plus rien d'autre en définitive qu'une esthétique de la musique[3].

---

[3] Cet exposé reprend des idées développées dans notre ouvrage en préparation: «La musique arabe entre l'oral et l'écrit».

Le concept d'art (*fann*)

A la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle, une nouvelle orientation est donnée quant à la nature de la musique. C'est une véritable remise en question de son approche qui transparaît en un premier temps au niveau de la terminologie. Cette nouvelle mutation se décèle au moment où l'Egypte est secouée par le modernisme et tâche de renouveler sa pensée par ce mouvement qui portera le nom de *nahda* ou réveil. On note l'apparition d'un terme nouveau, celui de *fann*, qui va prendre une grande extension dans le courant de ce siècle, pour s'implanter définitivement et connoter par la suite le concept d'art et, partant, d'art musical. Bien qu'il soit difficile de localiser l'origine de cette apparition dans la littérature musicale de l'époque, on la voir surgir dès 1895 chez deux auteurs égyptiens: ʿUthmān al-Jundī, dans un ouvrage sur la musique savante dénommé *Risalat rawd al-masarrāt fī ʿilm al-naghamāt* (La lettre du bosquet de joie dans la connaissance des modes)[4], et Muhammad Dhākir Bey, dans son précis de rythmique *al-Rawḍa al-bahiyya fī awzān al-alhān al-mūsīqiyya* (Le jardin ineffable dans les rythmes des mélodies musicales). Si Dhākir Bey proclame dans sa préface qu'il entreprend la rédaction d'un livre sur l'art merveilleux (*fann al-badīʿ*) qu'est la musique, al-Jundī, quant à lui, déclare que cet art (*fann*) est appelé musique (1895: 4). Dans le passé, il est bon de le rappeler, *al-mūsīqá* entrait dans la catégorie *ʿilm* (science) ou de *ṣanʿa* (métier) (chez Ibn Khaldūn). A aucun moment, al-Jundī ne s'explique sur ce qu'il entend par *fann*, terme qui à ses yeux ne peut que se substituer à celui de *ʿilm* (science) et véhiculer la même signification. Les anciens rappelaient que la musique était une science (*ʿilm*), les contemporains ajouteront que cettte discipline relève de l'art qui sous-entend aussi l'idée de science (*fann*). Néanmoins, le terme de *ʿilm* ne disparaît pas définitivement du vocabulaire de l'époque: il resurgira en fonction des desiderata des auteurs, tel, par exemple, en 1905 Kāmil al-Khulaʿī, qui au début de son ouvrage *al-Mūsīqá al-sharqī* (La musique orientale) préfère parler de science et réserve le terme d'art (*fann*) à certaines formes musicales (1905: 7). Il en va de même chez un autre Egyptien du début du siècle, Darwīsh Muḥammad, qui, dans un ouvrage paru en 1902, *Ṣafā' al-awqāt fī ʿilm al-naghamāt* (Livre des purs moments de la connaisance des modes), et copieusement cité par les musicologues occidentaux du premier quart de ce siècle, intitule les premiers paragraphes de son essai «contenu de cet art» (*fann*) et «historique de cet art» (*fann*). Là aussi, le terme semble aller de soi pour son auteur qui ne se donne pas la peine d'expliquer ce

---

[4] Auparavant, le terme de *fann* apparaît sous l'expression «*funūn musiqiyya*» dans un ouvrage turc publié au Caire en 1855 par Nāzirī Ghardūn et intitulé *Mukhtaṣar risāla dar mūsiqī* (Abrégé d'un traité sur la musique), qui semble être une adaptation en turc osmanli d'un texte préalablement rédigé en français. La présence du terme «art» est sans doute à imputer à une influence étrangère: d'abord la personnalité de l'auteur, officier turc, de son nom Nāẓirī Ghardūn, ensuite à celle de l'ouvrage de rudiments de musique en langue française qui sert de modèle et permet pour la première fois d'éditer en Egypte et dans le monde arabe un livre de ce genre qui porte sur la théorie élémentaire et le solfège. Par conséquent le concept d'art (*fann*) a pu prendre pied en Egypte par le biais d'une influence occidentale via l'Empire Ottoman.

qu'il entend par là. Vraisemblablement, ce concept devait déjà irriguer depuis un certain temps la pensée musicale de l'Egypte pour que ces auteurs se dispensent de surcharger leur discours de sa définition. Bien sûr, ce qu'il faut retenir, c'est que le mot *fann* (art) remplace désormais celui de *ʿilm* (science), bien que dans la langue classique il puisse lui être rattaché, puisque l'on dit *fann al-ʿilm* ou l'art des connaissances et que par conséquent le terme de *fann* renvoie tout aussi bien à la science [5].

Fig. 1: Le musicologue libano-égyptien Alexandre Chalfoun (Iskandar Shalfūn) (1882-1934).

Au début de ce siècle et dans l'esprit des auteurs précités, le terme *fann*, tel qu'il est exprimé, comporte-t-il déjà l'idée d'un art se séparant progressivement de celle de la science? Certes. Cela signifie donc que ce concept véhicule une notion de beauté esthétique, comme on le trouvait implicitement énoncé dans l'homme parfait de Shihāb al-Dīn: la connaissance ne peut se réaliser que par le truchement de la beauté. Darwīsh Muḥammad fait clairement allusion dans la préface de son étude, au terme *al-jamāl* (la beauté): pour ce dernier, la notion de beauté prime désormais sur celle de science, ou du moins lui est concomittante. La beauté, telle qu'il l'envisage, est un phénomène subjectif. La nature de la musique est telle qu'elle suscite la beauté dans l'individu (*lubb*). Elle ne doit pas être recherchée à l'extérieur. Quant à ce que l'on entend par beauté, l'auteur y greffe les notions d'apaisement des esprits (*intiʿāsh al-arwāḥ*), de consolation (*tasliya*), d'éducatrice (*muhadhdhiba*) et de joie (*ladhdha*) (1902: 2). Néanmoins, la prise de conscience de l'adjectif *al-jamāl* (la beauté) n'est pas en soi nouvelle. Comme il a été dit plus haut, Shihāb al-Dīn signalait déjà son existence dans l'introduction de son ouvrage et la rattachait à l'homme parfait. Ce dernier ne peut qu'entrevoir la beauté des choses tout

[5] On note également la présence du terme d'art (*fann*) pour désigner des formes populaires chantées du Sud irakien. Ce concept s'est étendu au Koweit où il a tendance à englober désormais le patrimoine musical dans sa totalité. On dira par exemple *fann al-baḥr* (art de la mer, pour les chants des pêcheurs de perles). Quoiqu'il en soit, dans l'état actuel des choses, il est impossible de déterminer si l'utilisation du terme de *fann* dans un milieu où l'oralité l'emporte est un phénomène récent ou ancien, tout en rappelant que l'acception *fann* en tant que phénomène artistique dans la langue arabe est néanmoins d'obédience nouvelle.

aussi bien perçue objectivement que subjectivement. L'homme parfait est par excellence l'individu destiné à la révélation de la beauté.

On ne saurait quitter la question sans évoquer la prise de position du Libano-Egyptien Alexandre Chalfoun [Iskandar Shalfūn], qui crée au Caire, en 1920, la première revue musicale du monde arabe dénommée *Rawḍat al-balābil* (Le jardin des rossignols). L'auteur, dans l'éditorial du premier numéro daté d'octobre de cette même année, expose les tendances qu'il défendra dans le courant des livraisons. Il y sera étudié, dit-il en substance, la musique sous tous ses aspects, il y sera abordé sa nature artistique (*fann*) et des diverses catégories de beauté (*jamāl*), ainsi que son expressivité (*taʿbīr*). C'est alors qu'il sera traité de sa nature scientifique (*ʿilm*). Celle-ci, bien que présente, passe désormais au second plan. Telle qu'elle est esquissée, la science de la musique concerne essentiellement sa technique et ses rudiments. L'art est donc privilégié par rapport à la science. C'est bien un renversement des choses, mais c'est également un retour à une notion de l'écoute qui a toujours dominé l'activité musicale arabe. Dans une sorte de lettre ouverte à l'adresse des responsables du gouvernement égyptien, Chalfoun revient de manière rigoureuse sur ce qui est désormais son credo. Il définit ainsi la musique selon une triple vocation présentée dans l'ordre suivant: la musique est langage (*lugha*), la musique est art (*fann*) la musique est science (*ʿilm*). En ce qui concerne la seconde fonction, Chalfoun écrit: «la musique n'a aucune loi (*qānūn*) sauf celle de la beauté (*jamāl*), elle n'a aucune représentation sauf celle de la beauté. L'art est beauté et la beauté est création (*nubūgh*), et celle-ci, en musique, est la plus grande des facultés» (*Rawḍat al-balābil* 1/2, 1921: 2). Il est clair qu'on s'éloigne ici de la perception envisagée par un al-Nābulusī et Shihāb al-Dīn, voire par Darwīsh Muḥammad, pour s'acheminer vers la conception de l'art pour l'art, que défendra Chalfoun dans sa revue. Il fait de l'art un phénomène sensiblement objectif, position qui marque probablement une influence occidentale: celle dérivée des idées sur le beau d'Eduard Hanslick.

Formes artistiques

Il est temps d'examiner ici les formes musicales correspondantes, celles qui permettent de s'ouvrir au monde de la beauté. Sur ce point, Shihāb al-Dīn se sépare foncièrement d'al-Nābulusī, qui voyait dans l'écoute globale un moyen d'atteindre l'audition divine et par conséquent la Beauté en soi. Pour Shihāb al-Dīn, les formes d'art que recherche l'homme parfait, et qui vont le prédisposer au bien-être de la contemplation, ne sont point illimitées: elles sont au nombre de sept, dénommées les sept arts (*al-funūn al-sabʿa*) par Kāmil al-Khulaʿī (1905: 7). Pour Shihāb al-Dīn, ces sept formes sont les suivantes: *al-qurrayd*, *al-dūbayt*, *al-mawwāl*, *al-muwashshaḥ*, *al-zajal*, *al-qawmah*, *al-kān kān*. Inventaire des plus déroutants et des plus curieux: il privilégie les formes populaires au détriment des savantes. De surcroît, certaines ont sensiblement disparu de l'Egypte, mais perdurent de nos jours aux alentours: au Liban (*al-qurrayd, al-kān kān*), au Soudan

(*al-dūbayt*,) au Yémen (*al-qawma*). Cet inventaire frappe d'autant plus que l'ouvrage de Shihāb al-Dīn est essentiellement consacré au *muwashshaḥ*, la seule forme savante de son énoncé. C'est sans doute la raison pour laquelle ses successeurs ont rectifié le tir en y greffant d'autres formes empruntées au domaine savant: le *dawr*, le *bashraf*, la *taḥmīla*, les *qudūd* (Darwīsh Muḥammad 1902: 4); la *basta*, les *shruqiyāt* (Khulaʿī 1905: 7), *yā layl*, *yā ʿayn*, la *qaṣīda* (forme par excellence de la musique savante égyptienne et son fer de lance), le *taqsīm*, le *samāʿī* (Chalfoun 1922). Cet inventaire à géométrie variable, mais qui s'étoffe en incorporant de nouvelles formes, pose problème. D'abord, il est curieux de constater que la forme *sui generis* de la musique égyptienne savante, la *qaṣīda*, n'est point mentionnée avant Chalfoun. Ses prédécesseurs ne pouvaient en aucune façon l'ignorer puisqu'elle a figuré parmi les premiers enregistrements sur disque réalisés en Egypte au début de ce siècle. En second lieu, cet inventaire, bien que s'élargissant, dénie le qualificatif d'art (*fann*) à toute autre forme de musique absente, et par conséquent retire l'appellation d'art à la notion de *taqtūqa*, genre à la mode dans l'Egypte du premier quart de ce siècle, fortement prisé à l'époque et spécialité en majeure partie des voix féminines de type almée. On serait par conséquent en face de deux sortes de formes musicales: celles qui aspirent au qualificatif d'art et celles qui ne peuvent y prétendre. De même, comme on le constate, la psalmodie coranique n'est pas citée et ne correspond pas, à ce niveau, à la notion d'art, du moins à cette époque, dans la mesure où elle n'entre pas dans la catégorie de la musique d'une manière générale.

La *taqtūqa*

La *taqtūqa* sera violemment dénoncée par Alexandre Chalfoun au fil de sa revue *Rawḍat al-Balābil* comme dans son ouvrage majeur *al-Mūsīqá al-Miṣriyya taqrīr ʿan hālatihā fī sanat 1922* (La musique égyptienne, rapport sur son état en 1922) (1922: 26). Il y devine un danger cachant une épidémie à enrayer à tout prix, et traite la *taqtūqa* de misérable. Chalfoun va donc inaugurer une sorte de médecine préventive administrée tout au long des pages de sa revue sous forme de mise en garde. En effet, ce genre annonce très certainement la montée en puissance d'un autre type d'esthétique musicale, qu'illustre la chanson, qui formera bientôt les prémices de la variété. Ainsi donc Chalfoun signe dans sa revue en octobre 1924 l'un de ses plus virulents articles qu'il intitule «L'époque actuelle et la maladie des *taqātīq*[6] (et les causes de cette expansion)». Il constate que cette forme citadine facile et agréable, dont Munīra al-Mahdiyya, la grande chanteuse de l'époque, s'est faite l'une des principales représentantes, a balayé les autres formes de musique savante qui ne lui résistent plus, deviennent moribondes. Chalfoun se fait le dernier défenseur d'un art à sauver de la médiocrité. Qui plus est, la *taqtūqa* est en train d'envahir les

[6] Pluriel de *taqtūqa*.

salons de la société cairote, puisque ce genre, en forte demande, est désormais pensé pour le piano, l'instrument par excellence de la musique savante occidentale. En fait, Chalfoun s'élève contre l'irruption d'une musique facile qui contamine le champ musical et à laquelle il dénie tout qualificatif d'art, car elle concurrence dangeureusement les formes classiques. Il y a certes dans cette dénonciation une sorte de querelle entre les anciens et les modernes, avec la différence qu'elle se situe au niveau de l'esthétique et que l'on assiste déjà à la naissance d'une musique de variété détachée du tronc de la musique traditionnelle la plus savante. La plaidoirie restera lettre morte, elle ne pourra endiguer en aucune manière la montée irrésistible de la *taqtûqa*. Deux ans plus tard, une réplique indirecte est donnée à Chalfoun. Curieusement, elle provient d'un auteur qui se prévaut du titre religieux de *shaykh*. Il s'agit du Shaykh Muḥammad Yūnis al-Qādī qui a fait ses études à l'université théologique d'al-Azhar au Caire. Ce dernier publie dans l'hebdomadaire *al-Masraḥ* une longue étude qui prend fait et cause pour la *taqtūqa* et lui concède ses lettres de noblesse. Al-Qādī y démontre que sa structure, loin de toute facilité, fait appel à une connaissance intrinsèque de la musique et qu'une compétence est nécessaire au départ pour en garantir la pérennité. L'auteur va hisser jusqu'au même pied d'égalité les *taqātīq*, les *adwār*, les *muwashshahāt* et les *mawāliyā* (al-Qādī 20, 1926: 9). Ce qu'on retient, c'est l'absorption de plus en plus poussée de formes nouvelles par le concept d'art, dont le champ va toujours en s'élargissant. Elles iront investir des domaines réputés rebelles à toute notion de «musique» ou «d'art musical». Qui plus est, ce même hebdomadaire *al-Masraḥ* dispense et réitère au fil de ses livraisons une terminologie nouvelle qui se répand comme un traînée de poudre: celle de *al-funūn al-jamīla* (les Beaux-Arts) qui, à côté de la musique, englobe la danse, le théâtre chanté ou la comédie. Cette même année 1924 voit la naissance à Beyrouth d'un nouveau périodique *al-Funūn al-jamīla* (Les Beaux Arts), dont le fondateur n'est autre qu'un mélomane avisé et un musicien de talent, Alexis Ladkani (Aliksī al-Lādhiqānī).

Psalmodie coranique et concept d'art

Il faut également évoquer le cas de la psalmodie coranique. Peut-elle prétendre se rattacher au concept d'art, comme il en a été ailleurs? Autrement dit, la cantillation s'est-elle déplacée, en parallèle au domaine profane, du concept de science (*'ilm*) vers celui d'art (*fann*)? Pour qu'elle puisse exister et être reconnue sous cette appellation, cette translation se doit d'être acceptée et assumée ouvertement. L'enseignement de la psalmodie coranique relève de règles musicales non explicites qui sont les mêmes que celles régissant le chant profane, qui, pour leur part sont bel et bien énoncées, avec leur vocabulaire technique afférent. Par exemple, cette science de la récitation, telle que l'a développée l'enseignement d'al-Azhar au Caire, applique à la psalmodie du Coran la notion de modulation, donc forcément d'identité de mode musical, et partant, d'une connaissance

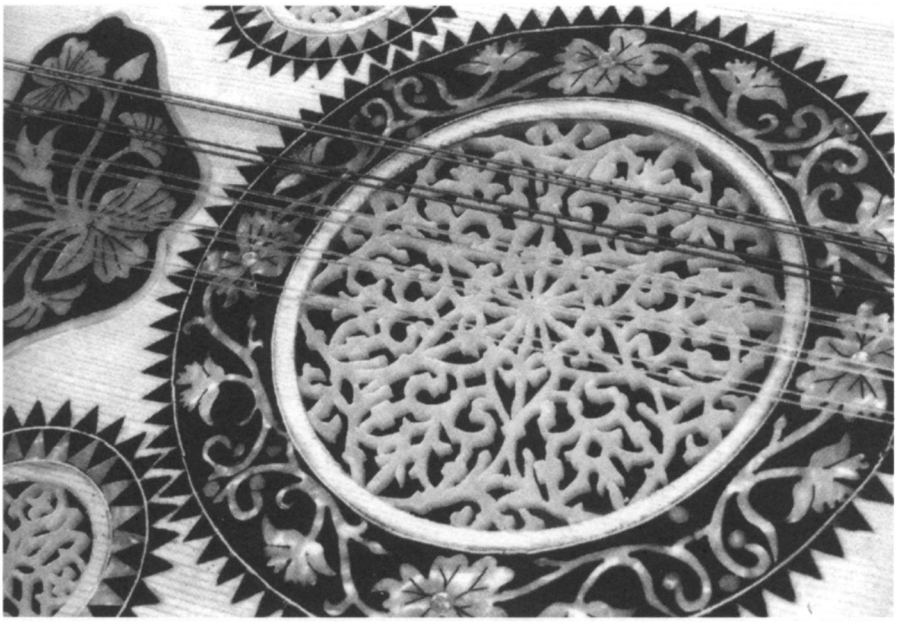


Fig. 2: Rosace d'un *'ūd*. Photo: Rodolphe Hammadi.

technique de la modalité. Bien que de nombreux récitants du Coran admettent en privé et implicitement cette relation, ils ne sauraient en aucun cas y souscrire officiellement en octroyant à la psalmodie l'appellation d'art. La relation entre psalmodie et musique de manière générale reste des plus complexes: ces domaines s'évitent tout en cohabitant et se côtoyant à chaque instant. Il suffit à cet égard de penser aux nombreux muezzins, dont certains sont aussi des récitants de Coran, qui sont des spécialistes du chant profane savant. C'est une fois de plus remarquer la difficulté qu'il y a de passer d'un domaine vers l'autre, ou de transgresser ces données, comme l'a montré de manière magistrale al-Nabūlusī.

Ces relations restent des plus complexes: elles ont été souvent signalées à l'attention et portées au grand jour. En règle générale, on y a vu une dérivation de la technique psalmodiée du Coran, considérée comme la source première de toute réflexion, non musicale, vers le chanté et par conséquent vers la musique. De la psalmodie, qui est non-musique et considérée comme telle, est donc issue la musique: cette règle peut également se vérifier dans l'enseignement des tout petits, pour qui l'apprentissage des syllabes suit un énoncé qui se rattache bien plus au psalmodié qu'au chanté. Une chose est sûre: on n'apprend pas la lecture des syllabes au moyen du parler courant.

Parmi les nombreuses et diverses réactions observées dans le courant de ce siècle, et en Egypte plus particulièrement, il y a lieu de noter que, déjà en 1906, la revue *Muqṭaṭaf*, sous la signature du Shaykh Muḥammad al-Ḥanafī, demandait

d'interdire l'enregistrement du Coran sur disque. Cet exemple peut être multiplié. La laïcisation de la musique en Egypte n'a jamais occulté sa référence à l'Islam. Les choses ne sont pourtant pas aussi limpides que la théorie le laisse voir, car la diffusion du Coran par le moyen de la psalmodie, sur le support du disque, puis sur celui de la cassette et enfin du disque compact a fait son chemin et est chose désormais acceptée de tous. Là aussi, un élargissement du champ est à constater, mais il ne prétend en aucun cas répondre à la question de savoir si la cantillation du Coran peut être assimilée à un art et, partant, à un art sacré. Néanmoins, sur ce point, il y aurait lieu de rappeler qu'en 1960 était publié à Hama en Syrie un petit ouvrage qui portait le titre révélateur de *Fann al-tartīl* (L'art de la cantillation) et dans lequel l'auteur ᶜAbd Allah Tawfīq al-Ṣabbāgh, lui-même récitant, ancien élève de l'Université cairote d'al-Azhar, faisait ce saut révolutionnaire dans le choix d'un vocabulaire nouveau où il substituait à l'expression classique *ᶜilm al-tajwīd* (science de la psalmodie) celle de *fann al-tartīl* (art de la cantillation). Bien que son manuel portât sur l'enseignement de la récitation modulée du texte sacré, l'auteur avait pris le soin de préciser le choix du terme de *fann* qui bouleversait les données dans ce contexte. C'est ainsi qu'il s'en est expliqué dans une note soulignant que le terme de *fann* avait été choisi «en raison de la plus célèbre façon de psalmodier et son plus sûr moyen» (1960: 21). Autrement dit, cet auteur entendait par *fann al-tartīl* (art de la cantillation) ce que les autres dénomment *ᶜilm al-tajwīd* (science de la psalmodie), ce qui peut paraître plus logique dans la mesure où la notion de *fann*, si elle s'est imposée dans l'acception de la musique, ne l'est pas encore dans celle de la récitation coranique. Le concept d'al-Ṣabbāgh, qui à tous égards semblait nouveau, n'a pas fait d'émules dans ce sens[7]. Rappelons qu'en 1983 était publié au Caire un ouvrage qui semblait être une réponse à la normande à cette problématique et dont le titre devenait *Fann tarbiyat al-ṣawt wa-ᶜilm al-tajwīd* (Art de l'éducation de la voix et science de la psalmodie). Les deux auteurs, ᶜAṭiyyāt ᶜAbd al-Khāliq Khalīl et Nāhid Aḥmad Hāfiz, qui dans le courant des pages donnaient la biographie des plus illustres récitants égyptiens de Coran, ne se privaient pas d'évoquer leur art (*fann*). Mais le titre restait ambigu en voulant concilier deux mondes, celui du sacré et celui du profane. Un autre exemple dans ce sens est fourni par le journaliste égyptien Kamāl al-Najmī, ardent défenseur de la chose musicale et critique à la plume acerbe. Ce dernier, dans un ouvrage publié au Caire en 1968, qui a pour titre *Aṣwāt wa-alḥān ᶜarabiyya* (Voix et mélodies arabes), consacre deux chapitres de son livre à deux célèbres récitants de Coran égyptiens, Shaykh Muḥammad Rifᶜat et Muṣṭafá Ismāᶜīl, dont il célèbre l'art. Il leur décerne le titre de *fannān*, c'est-à-dire d'artiste, et décrit leur style de récitation et l'émotion qui en découle, comme s'il s'agissait d'un véritable concert.

---

[7] Il a été également publié à Alep en 1964 un ouvrage portant le titre de *Fann al-tajwīd* (L'art de la psalmodie) de ᶜIzzat ᶜUbayd al-Daᶜās, qui reste l'un des rares recueils à associer le terme de *fann* à celui de récitation coranique.

Il y a donc une nette tendance affirmée à considérer la lecture du Coran comme une manifestation artistique[8]. Il faut cependant voir dans cette position un jugement de valeur émis par une personne qui ne ressortit pas du domaine religieux. En revanche, l'attitude de l'Irakien Shaykh Jalāl al-Ḥanafī, cité déjà au début de cette étude, prend une toute autre dimension. Dans un petit opuscule récemment publié à Bagdad, al-Ḥanafī fait observer que tout au long de sa vie le Prophète Muḥammad, concernant la récitation coranique, n'a cessé d'émettre des jugements de valeur qui ne sont rien d'autre que des prises de position esthétiques. Par conséquent cet auteur ne craint en aucune façon de voir déjà dans la psalmodie du Coran la notion corollaire d'art (*jawānib fanniya*) (1989: 8) qui découle directement de l'attitude du Prophète. Qu'il y ait eu une propension à identifier la récitation coranique à un art sacré, est sans doute l'enjeu et le débat qui se déroule et continue de se développer au XX^{e} siècle avec des positions contradictoires, les unes ouvertes, les autres radicales, prônant le refus.

L'expression *taᶜbīr*

Dans son exposé cité plus haut, Chalfoun avait utilisé le terme de *taᶜbīr*, soit «expressivité musicale». Il considérait que la qualité musicale était assujettie à son expression et que celle-ci était donc à verser aux critères du renouvellement de la pensée musicale. Sur ce plan, deux auteurs postérieurs, davantage des penseurs que des musiciens, vont reprendre à leur manière cet énoncé et le développer.

Le premier en date est le Syrien Michael Allawerdi (Mīkhā'īl Allah Wirdī). Dans son ouvrage publié à Damas en 1949 et intitulé *Falsafat al-mūsīqá al-sharqiyya* (Philosophie de la musique orientale), volumineux travail de théorie musicale, l'auteur consacre un très long chapitre à l'esthétique musicale (*al-jamāl al-mūsīqī*). La position d'Allawerdi est certainement comme pour beaucoup de ses prédécesseurs, calquée sur celle de l'Occident, mais l'interprétation qu'il en donne restera foncièrement arabe. Allawerdi estime que seule la qualité des sentiments (*shuᶜūr*) est à même de relancer la création du vocal et de l'instrumental. La qualité du sentiment injecté permet d'élever la musique arabe de l'état dans lequel elle se trouve vers un pôle suprême. Allawerdi estime également que le

---

[8] Mais il faut sans doute y attribuer un état d'esprit d'ouverture qu'est la période 1960-1970. Ces années voient la publication au Caire de la fameuse *fatwa* du Shaykh Maḥmūd al-Shaltūt qui légitime l'audition de la musique sous toutes ses formes et du manuscrit de Ibn al-Qaysarānī, *Kitāb al-samāᶜ* (Livre de l'audition), véritable défenseur de la musique sur le plan du canon de l'Islam. En revanche, entre 1988 et 1993, paraissent successivement en Egypte les traités demeurés jusqu'à ce jour à l'état de manuscrit de Ibn Qayyim al-Jawziyya, *Kashf al-ghitā' ᶜan ḥukm samāᶜ al-ghinā'* (Dévoilement sur le jugement de l'écoute du chant), publié au Caire, et d'al-Qurtubī, *Kashf al-qināᶜ ᶜan ḥukm al-wajd wa-al-samāᶜ* (Dévoilement sur le jugement de l'audition sacrée et profane), publié à Tanta. Ces pamphlets dénonçent violemment la musique et son activité.

sentiment n'a pas besoin pour, s'affirmer, de faire appel à la technique occidentale de l'harmonisation. Ses lettres de noblesse sont résolument arabes et la mélodie (*laḥn*) en est le fer de lance. Pour ce faire, il est urgent de composer de belles mélodies (1948: 262), mais pour y parvenir, il faut affiner la notion de *maqām*, (davantage perçu par son auteur comme une échelle), dresser un inventaire complet des *maqām* et en préciser, au moyen d'une unité de mesure infinitésimale, l'atome (*dharra*) (dont Allawerdi est l'inventeur), les différentiations subtiles afin d'englober par cette multiplicité la nature complexe des sentiments. En fait, Allawerdi adresse une critique non déguisée au tempérament égal, qu'il estime superficiel et qui est en train de gagner du terrain dans la pensée arabe, surtout égyptienne. Ce système artificiel s'avère indigne de promouvoir les sentiments. Il faut résolument se tourner vers des échelles naturelles.

Un autre compatriote d'Allawerdi, l'Alépin Tawfīq al-Sabbāgh (1950: 7) ira privilégier les sentiments (*ʿawāṭif*) qui, à ses yeux, deviennent la raison d'être de la musique, puisque ils l'ont élevée, et par ce fait même, ont hissé la position du musicien qui, de la place la plus basse dans la hiérarchie sociale où il était confiné, en devient subitement le porte-parole absolu. Cette expression *ʿāṭifī* (sentiment), il faut le reconnaître, apparaît dans toute sa candeur vers 1950. Elle sera appliquée à un type de chanson qui portera désormais l'appellation de *ughniya ʿāṭifiyya* (chanson sentimentale), avec tous les dangers que comporte ce terme et les relents qu'il connote. Mais cette tendance, bien que pouvant être critiquée, ne saurait être évacuée des courants musicaux qu'a traversés ces dernières décennies la musique arabe, en particulier au Proche-Orient. La notion d'esthétique et de beau a certes réveillé l'idée de sentiment qui avait vraisemblablement été soumise à des contraintes de tout ordre et par là avait été canalisée et avait pu être mise en léthargie.

Vers un romantisme

En tablant résolument sur la notion de sentiment, en le déclarant primordial, problème assurément dérivé d'une conception occidentale mais adapté à la conjoncture arabe, Allawerdi ne fait qu'annoncer un courant qui semble s'être manifesté ces dernières années et qu'on voit se développer au Proche-Orient, plus particulièrement au Liban: une propension de plus en plus poussée vers un romantisme résultant de l'esthétique musicale arabe basée sur le primat du sentiment. Si cette école, encore à ses premiers balbutiements, était appelée à se développer, la nature de la musique arabe s'en trouverait bouleversée. En inoculant l'esprit du romantisme, on ferait rapidement appel à son opposé, celui de classicisme. On peut donc estimer que, sur ce point, il y aurait développement, simultané et contraire à l'évolution de la musique occidentale, d'un courant romantique venant coexister et se juxtaposer au courant classique, dans la mesure où l'on reste toujours dans une tradition qui prône l'oralité bien que faisant appel de plus en plus à la notion de l'écrit.

Une autre démarche originale est celle soutenue par le philosophe égyptien Fu'ād Zakariyyā dans un petit ouvrage publié au Caire en 1956, *al-Taʿbīr al-mūsīqī* (L'expressivité musicale). L'auteur y constate que la musique arabe essentiellement vocale est handicapée par le fardeau du verbe qui en neutralise la portée expressive. Le rôle de la musique arabe est traditionnellement de délivrer un message poétique commenté et embelli par la présence du son. L'expression se trouve donc ramenée au niveau du texte et ne saurait prétendre émaner d'une nature strictement sonore. Il devient donc urgent de développer une musique instrumentale qui, aux yeux de l'auteur, est le seul critère possible pour atteindre la plénitude de l'expressivité (1956: 64). La position soutenue par Fu'ād Zakariyyā n'est pas restée lettre morte et n'a fait qu'anticiper la trajectoire amorcée à partir des années soixante vers le développement d'une musique instrumentale qui s'opère désormais dans le monde arabe[9]. A cet effet, il faut entériner l'existence de l'instrumental qui, en aucune façon, ne vient mettre en péril le parcours vocal. Désormais deux domaines coexistent: le premier traditionnel, le second contemporain, créé dans un souci de valoriser une forme nouvelle d'expressivité. De plus en plus, et en plus des formes instrumentales héritées de l'Empire Ottoman, il s'est créé un répertoire nouveau qui a pour principe d'interpréter instrumentalement des pièces à l'origine vocale. On le constate par exemple en Algérie avec l'expérience de Merzak Boudjemia (1933-198?), qui n'a pas craint d'orchestrer la musique arabo-andalouse. En définitive, seul l'instrumental permettra d'atteindre la plénitude de l'expressivité et en rendra compte.

L'opposition Orient Occident

Il est certain que les prises de position esthétiques telles qu'on les voit se manifester dans la réflexion contemporaine ne se sont réalisées que par la présence du modèle occidental. Parmi les nombreux tenants d'un rapprochement avec l'Occident, sur le plan de l'expressivité et de la sensibilité, il faut signaler ici les écrits de l'Egyptien Hussayn Fawzi (Ḥusayn Fawzī), grand défenseur de la musique symphonique. Ce dernier résume en partie toutes les opinions lorsqu'il affirme avec véhémence que la musique arabe se débat dans une situation d'infériorité par rapport à la musique occidentale. Point de vue contestable, assurément, dans la mesure où les règles de départ ne sont pas les mêmes et où, à cette époque en Egypte, la question de la relativité des cultures musicales n'est pas opérante. Fawzi est également obsédé par l'idée d'universalisme, qui est une des préoccupations majeures de son époque[10]. Une réponse implicite lui a été antérieurement

---

[9] Sur l'instrumental, voir Christian Poché: *Musique du monde arabe: écoute et découvertes*. Paris: IMA, 1994.

[10] Il a en ce sens publié dans le quotidien libanais *Le Jour* «Comment atteindre l'universel», 18 décembre 1965.

fournie. Elle servira de conclusion. Elle émane de la plume de May Ziadeh (May Ziyādih) (1886-1942). Cette femme de lettres, essayiste de grand talent, née à Nazareth de parents libanais, ayant accompli sa carrière en Egypte puis au Liban, est l'auteur de quelques pages sur la musique rédigées en 1924 qui ont pour titre «*Fī ʿālam al-alḥān*» (Dans l'univers des mélodies). Elles font partie d'un recueil de plus vaste ambition sur divers sujets. L'auteur commence par développer les arguments portés à l'encontre de la musique arabe par l'Occident: absence d'idées, de description, d'images réalistes. Mais l'essayiste s'interroge aussitôt: «Avons-nous besoin de tout cela?» (1982: I-488). «Nous souhaitons, dit-elle plus loin, à notre musique orientale de rester purement orientale et de refléter par le moyen de ses modes profonds et tristes (*bi-anghāmihā al-ʿamīqá al-ḥazīna*) les secrets du cœur (*khafāyā al-qalb*)». Elle conclut au bout de quelques pages: «Entre les musiques occidentale et orientale, il existe une différence de marque... celle-ci est science et exprime dans ses compositions et sa marque le combat entre les sentiments (*ʿawāṭif*) et l'intelligence (*dhakā'*), celle-là est douleur, plainte et gémissement» (1982: I-495). Au yeux de l'essayiste, cette expression douloureuse ne saurait lui être ôtée, encore moins intellectualisée: elle fait partie de sa nature profonde et intangible dans la mesure où, historiquement tel qu'il est apparu en Orient, le chant s'exprime spontanément sous l'aspect de plainte, comme en témoignent à maints égards toutes les civilisations de l'antiquité appelées à se succéder: elles n'ont cessé de mettre l'accent sur la condition tragique de l'individu.

Références

ALLAWERDI Michael [Allah Wirdī, Mīkhā'īl].
1948 *Falsafat al-mūsiqá al-sharqiyya* [Philosophie de la musique orientale]. Damas: Maṭbaʿat Ibn Zaydūn. 608 pp.

CHALFOUN Alexandre [Shalfūn Iskandar].
1921 «al-Ḥukuma wa-taʿlīm al-mūsīqá» [Le gouvernement et l'enseignement de la musique]. *Rawḍat al-balābil* 1/2: 2-6.
1922 *al-Mūsiqá al-miṣriyya taqrīr ʿan ḥālatihā fī sanat 1922* [La musique égyptienne, rapport sur son état en 1922]. Le Caire. 48 p.
1924 «al-ʿAṣr al-ḥālī wa-maraḍ al-taqātīq (wa-sabab intishāruh)» [L'époque actuelle et la maladie des taqātīq (et les causes de cette expansion)» *Rawḍat al-balābil* 1/5: 7-11.

DARWISH Muḥammad
1901 *Kitāb ṣafā' al-awqāt fī ʿilm al-naghamāt* [Livre des purs moments de la connaissance des modes]. Le Caire: Maṭbaʿat al-Tawfīq. 128 p.

DHAKIR BEY Muḥammad
[1895] *al-Rawḍat al-bahiyya fī awzān al-alḥān al-mūsīqiyya* [Le jardin des joies dans les rythmes des mélodies musicales]. Le Caire (s.d.). 24 p.

al-ḤANAFI al-Shaykh Jalāl
1989 *Muqaddima fī al-mūsīqá al-ʿarabiyya* [Introduction à la musique arabe]. Bagdad: Dār al-Ḥurriyya lil-Ṭabʿ (1409h / 1989). 48 p.

al-JUNDI ʿUthmān Ibn Muḥammad
1895 *Risalat rawḍ al-masarrāt fī ʿilm al-naghamāt* [La lettre du bosquet de joie dans la connaissance des modes]. Le Caire: Maṭbaʿat al-ʿUmumiyya. 101 p.

KHALIL ᶜAṭiyyāt ᶜAbd al-Khāliq & ḤAFIZ Nāhid Aḥmad
1983 *Fann tarbiyat al-ṣawt wa-ᶜilm al-tajwīd* [Art de l'éducation de la voix et science de la psalmodie]. Le Caire: Maktabat al-Anjlū al-Misriyya. 209 p.

al-KHULAᶜI Kāmil
1905 *Kitāb al-mūsīqá al-sharqī* [Livre de la musique orientale]. Le Caire: Maṭbaᶜat al-Taqaddum. 200 p.

al-NAJMI Kamāl
1968 *Aswāt wa-alḥān ᶜarabiyya* [Voix et mélodies arabes]. Le Caire: Dār al-Hilāl. 177 p.

al-NABULUSI ᶜAbd al-Ghanī
1884 *Idāḥ al-dalālāt fī samāᶜ al-alāt* [Clarification des preuves concernant l'audition des instruments de musique]. Damas: Maṭbaᶜat al-Ḥifniyya (1302h/1884). 44 p.
s.d. *Tafsīr al-aḥlām* [Explication des rêves]. Damas: Dār al-Ḥikma lil-Ṭibāᶜa wa-al-Nashr (2 vols en un).

al-QADI Muḥammad Yūnis
1926 «al-Aghānī al-muwashshaḥāt, al-mawāliyā, al-adwār, al-taqātiq tasmiyat al-taqtūqa» [Les formes chantées muwashsahāt, mawwāl-s, adwār, taqātiq, du nom de la taqtūqa], *al-Masraḥ* 20: 9-10.

al-SABBAGH ᶜAbd Allah Tawfīq
1960 *Fann al-tartil* [L'art de la cantillation]. Hama: Maṭbaᶜat Ufsit al-Ghazālī (1380h / 1960). 63 p.

al-SABBAGH Tawfīq
1950 *al-Dalīl al-mūsīqī al-ᶜām* [Guide général de la musique]. Alep: Maṭbaᶜat al-Iḥsān. 200 p.

SHIHAB al-DIN Ismāᶜīl
1856 *Safīnat al-Mulk wa-nafīsat al-fulk* [Le vaisseau royal et le somptueux navire]. Le Caire: Imprimerie Būlāq. 488 p.

ZAKARIYYA Fu'ād
1956 *al-Taᶜbīr al-mūsīqī* [L'expression musicale]. Le Caire: Maktabat Miṣr. 101 p.

ZIADEH May [Ziādih May]
1982 *al-Mu'alafāt al-kāmilat* [Œuvres complètes]. Beyrouth: Mu'assasat Nawfal. 2 vols.

RÉSUMÉ

Si la notion d'homme parfait domine les préoccupations esthétiques des auteurs arabes de la fin du XIXᵉ siècle, cette notion est dérivée du domaine ésotérique et alchimique. A partir du XXᵉ siècle il y a changement radical dans la perception arabe. Le mot *ᶜilm* qui par le passé désignait la musique et sa connaissance de manière générale cède le pas à un autre concept: celui de *fann* (art). Il ressort néanmoins de la lecture des principaux auteurs qui l'ont utilisé que ce terme ne s'applique qu'à certaines formes musicales, mais en excluent d'autres comme la *taqtūqa*, très à la mode dans l'Egypte du premier quart du siècle. Il en va de même de la psalmodie coranique, qui soulève une question à part en raison de l'immense problématique qu'elle développe: celle du rapport entre musique et Islam. Il en résulte qu'à ce jour, le concept d'art n'a pas encore été totalement admis par les lecteurs de Coran, ou s'il l'a été dans certains cas, il s'est vu interprété de façon particulière. Enfin, autre trait pertinent:

l'importance que prend dans les écrits la notion de *taᶜbīr* ou expressivité, et la notion de sentiment qui en découle. Le sentiment perçu comme un phénomène portant vers la recherche du beau permet de redorer le blason du musicien qui, dernier de par sa fonction sociale, se voit désormais investi d'une mission majeure.

ABSTRACT

From Perfect Man to musical expressiveness: Arab notions of aesthetics in the twentieth century. *The idea of Perfect Man governs the aesthetic concerns of Arab writers in the late nineteenth century. It derives from the realm of esoterics and alchemy. With the beginning of the twentieth century, this perception underwent radical change. The word* ᶜilm *which used to refer generally to music and the knowledge of music was replaced by term* fann *(art). Closer reading of the main authors reveals, however, that the latter concept only applies to certain musical forms, while excluding others such as* taqtūqa *which was very popular in Egypt in the first decades of this century. The same applies to coranic psalmody which raises a different and vastly complicate issue, namely the relationship between music and Islam. Thus, to this day, readers of the Coran have yet to accept completely the notion of art; if they do indeed accept it, the concept has been interpreted in a peculiar fashion. Another relevant trait is the importance in the existing literature of the notion of* taᶜabir *or expressiveness, and the related notion of sentiment. Through the latter, which is said to be fostering the search for beauty, it has become possible to boost the status of the musician who, often disregarded because of his role in society, now finds himself entrusted with a major undertaking.*

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE SUNDA (JAVA-OUEST)*

Wim van ZANTEN

Introduction

L'aire culturelle de Sunda, à l'ouest de Java, comporte une population de vingt-cinq à trente millions d'individus partageant une même langue et une même tradition musicale. Toutefois, en raison de la nature complexe et hiérarchisée de la société sundanaise, la position de chacun d'entre eux peut varier énormément, de même que l'appréciation qu'il est susceptible de réserver à tel ou tel genre musical. Ceux-ci sont nombreux, allant de la musique rurale de type rituel à la musique urbaine, en passant par la celle de l'élite et celle, moins raffinée, des couches populaires.

Il serait ainsi malavisé de concevoir une esthétique commune à tous les Sundanais. A chaque genre musical correspond une manière d'interpréter la réalité sociale. Certains groupes de la société sundanaise ne connaissent guère le genre musical propre à un autre groupe. Cette société est nettement moins homogène que celle des Kaluli par exemple, décrite par Feld (1988). Il faut donc éviter des généralisations abusives. Le caractère à la fois d'unicité et d'hétérogénéité de la culture sundanaise est bien illustré par un célèbre poème, Laut Kidul: «En réalité, les différentes descriptions symboliques (*sindir*) sont une; leur langage est un; ce n'est que l'interprétation qui diffère» (van Zanten 1989: 206).

Dans cet article[1], j'examinerai quelques aspects généraux de l'esthétique sundanaise; plus spécifiquement, j'aborderai les principes esthétiques du genre vocal connu sous le nom de *tembang Sunda* (*Cianjuran*), qui est une sorte de musique de chambre. Le chanteur soliste est accompagné par une grande cithare et une flûte de bambou, et parfois aussi par une petite cithare au registre plus aigu. Dans les chansons basées sur le système tonal appelé *saléndro*[2], une vièle à deux cordes remplace la flûte de bambou. L'élite considère le genre *tembang Sunda* comme la «carte de visite» de la musique sundanaise; elle en est fière.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Cet article est basé sur une communication présentée au huitième Séminaire européen d'ethnomusicologie, organisé à Genève du 22 au 28 septembre 1991.

[2] En sundanais, *é* se prononce comme le è en français, tandis que *e* se prononce comme dans «le» en français.

Après avoir discuté le point de vue selon lequel la musique représente une forme d'ascèse dans la société, nécessaire au bien-être de ses membres, j'aborderai des questions d'un ordre plus technique, notamment l'importance de la hauteur absolue du son. Je toucherai également au problème de la préférence accordée à la musique vocale plutôt qu'instrumentale, et à l'utilisation de microphones à Sunda. En guise de conclusion, je me pencherai sur les notions d'ordre et de désordre en musique. Quand on traite de l'esthétique musicale à Sunda, il faut en considérer les aspects sonores dans leur relation avec les aspects cognitifs. La musique est la culture: c'est une façon d'organiser l'expérience humaine, et d'exprimer des principes sociaux. Parler de musique signifie donc parler d'ordre social.

La pratique musicale comme ascèse

Dans la culture sundanaise, le son organisé ou les mouvements de danse sont généralement considérés comme la forme externe (*lahir*) de l'art musical ou chorégraphique. Le vrai sens (la forme interne, *batin*) de l'un comme de l'autre réside dans la tentative de comprendre l'essence de la vie, la femme et l'homme, la société. Certains Sundanais voient même dans la pratique musicale une voie mystique menant à l'union avec les ancêtres et les dieux. Les musiciens et les danseurs créent un contexte et une atmosphère qui permettent au spectateur de méditer sur lui-même et sur son univers.

Normalement, une telle méditation ou une telle ascèse (*tapa*) se pratique individuellement, souvent au sommet d'une montagne ou au cimetière. Pourtant, il existe d'autres formes d'ascèse. D'après le manuscrit sundanais *Sanghyang siksakdang karesian*, écrit sur des feuilles de palmier en 1518, c'est-à-dire avant l'extension de l'islam aux hautes terres de Sunda, il faut suivre l'exemple de ceux qui s'acquittent convenablement de leurs tâches dans la société. Une longue liste les énumère (Atja & Saleh Danasasmita 1981: 9, 35): ministres, conseillers, peintres, forgerons, marionnettistes (*medu wayang*), musiciens (*kumbang gending*, musiciens, instrumentistes?; voir le commentaire dans van Zanten 1989: 33), entre autres. Selon le texte en question, ces personnages occupés à toutes sortes de tâches sont «tous disponibles pour servir le roi. Il convient de suivre leur exemple parce qu'ils pratiquent l'ascétisme dans le royaume» (*tapa di nagara*).

L'un de mes informateurs, Pandi, un musicien de *tembang Sunda* (Cianjur, septembre 1982), me disait que «la contemplation n'implique pas nécessairement d'escalader concrètement la montagne. La phrase «escalader la montagne» peut avoir une signification symbolique. L'interprétation du *tembang Sunda* selon les règles de l'art équivaut à «l'escalade de la montagne des arts»». Fondamentalement, ce point de vue récent porte le même message que le texte de 1518: l'art est important pour la société et peut être décrit comme *tapa di nagara*, c'est-à-dire l'ascétisme sans solitude. Saleh Danasasmita et

Jatisunda (1986: 3-7) ont décrit les activités du groupe minoritaire des Baduy à Java-ouest (dont la population est actuellement de cinq mille individus) comme *tapa di nagara* ou *tapa di mandala*: une utilisation appropriée de l'environnement pour assurer leur subsistance tout en sauvegardant le bien-être de l'univers, sans mettre en péril la vie d'autrui et sans s'enrichir.

L'univers sundanais englobe les ancêtres (*karuhun*) qui ont contribué à forger la tradition. La quête des racines de cette tradition partagée dans la pratique de la musique, du théâtre ou de la danse est une manière d'aborder la société d'aujourd'hui. De nos jours, la tendance à valoriser le poids de la tradition est peut-être devenue plus marquée qu'elle ne l'était il y a cinquante ans (voir aussi van Zanten 1993: 150). Dans le *tembang Sunda*, les musiciens les plus jeunes ont parfois le sentiment que cette attitude les empêche d'expérimenter et de s'écarter des sentiers battus. Je doute qu'ils se rendent compte du nombre de transformations que ce genre a subies tout au long du XX^{e} siècle. L'éternel débat entre les musiciens de *tembang Sunda* et le public sur la bonne manière d'interpréter le genre et les possibilités de le modifier peut être considéré comme le *tapa di nagara* façon moderne, c'est-à-dire la méditation sur soi, sur la société sundanaise et sur l'univers.

Hauteur et qualité des sons

A l'ouest de Java, les sons graves sont généralement associés aux couches sociales supérieures et les sons aigus aux couches inférieures. Kusumadinata relie tout cela au système chiffré qu'il a élaboré: les tons à fréquence élevée (*nada alit* en sundanais, litt. «petits tons») de l'octave sont représentés par de petits chiffres, les tons graves (*nada ageng*, «tons larges») par de grands chiffres. L'échelle descendant de l'aigu au grave est transcrite ainsi: 1 2 3 4 5. Selon Kusumadinata (1969: 18-19), cela s'explique par le fait que «*Si Marhaen* [dénomination forgée par l'ancien président Sukarno pour se référer aux pauvres] est un petit homme ayant un statut *inférieur*, tandis que le ministre est un personnage important ou un grand homme, ayant un statut *élevé*». Ainsi les chiffre expriment-ils le statut des notes, qui va en augmentant, des sons à haute fréquence aux sons à basse fréquence.

Le marionnettiste du théâtre sundanais recourt à différentes hauteurs de son pour reproduire les voix des personnages. Les plus raffinés (*lungguh*) «se meuvent lentement et parlent d'une voix basse, fluide»; les personnages cultivés mais fiers (*ladak*) «parlent d'une voix claire et se meuvent assez rapidement pour indiquer leur nature» (Foley 1979: 33-34). De même, le conteur de *carita pantun* choisit la hauteur du son et la rapidité d'élocution d'après le personnage auquel il se réfère. Par exemple, dans l'histoire *Lutung Kasarung*, le dieu Guru Minda parle à travers le barde Enjum d'une voix basse et calme, et la princesse Purbararang parle d'une voix aiguë et traînante, «larmoyante» (enregistrement Enjum 1989).

Les ensembles de *gamelan* utilisent aussi ces procédés de variation de la hauteur du son et de la vitesse d'exécution. S'il est vrai que tous les instruments sont

nécessaires à une bonne représentation musicale, une importance structurale plus grande revient aux instruments du registre grave par rapport à ceux du registre aigu. Les premiers n'émettent que quelques tons; et plus le registre est élevé, plus la densité sonore augmente. Dans le *tembang Sunda* également, la petite cithare aiguë (*kacapi rincik*) est facultative, alors que la cithare au son plus grave (*kacapi indung*), dont la densité sonore est la moitié de celle de la petite cithare (dans les chansons mesurées), est indispensable.

Les genres musicaux de Sunda sont aussi classés d'après la hauteur du ton de référence (diapason: *barang*) propre à chaque genre. La hauteur de ce ton est représentée par la longueur d'une flûte de bambou munie de six trous de jeu: «mesure» (*ukuran*) 61 signifie le ton produit par une flûte d'une longueur de 61 cm. Genre le plus prestigieux, le *tembang Sunda* possède le *barang* le plus bas, équivalant à fa. Des genres plus populaires et moins prestigieux, comme le *gamelan saléndro* (utilisé par exemple pour accompagner le théâtre de marionnettes) et *kacapian* (chansons populaires avec accompagnement de cithare) ont un *barang* qui se situe autour de si*b*. Le *barang* du *gamelan degung*, qui était mieux valorisé socialement que le *gamelan saléndro*, équivaut à la*b*.

Dans mon analyse de l'accord des cithares dans le *tembang Sunda*, j'ai montré que le *barang* utilisé dans les années trente était nettement plus aigu, oscillant entre sol et si*b*. Par exemple, dans la chanson «Bayubud» (Bajoeboed) interprétée par le chanteur Radén Sanoesi et aussi par la chanteuse Résna, sur disque 78 tours (disques Sanoesi 1930?; Résna 1930?), la note de référence *barang* équivaut approximativement à si*b*. La même chanson figure sur une cassette commercialisée, interprétée cette fois-ci par Iyus Wiradiredja (1981). Dans cet enregistrement réalisé lors du concours de chant DAMAS à Bandung, les 13 et 14 février 1981, on annonce sur la cassette que la «mesure» (*ukuran*) utilisée est 61, ce qui implique un *barang* de fa. En moyenne, le *barang* du *tembang Sunda* a diminué de 400 *cent*[3], tandis que le *barang* des autres genres ne s'est guère modifié (van Zanten 1986: 90-91; 1989: 116-18).

J'ai suggéré que cette modification du *barang* pouvait s'expliquer comme une tentative de souligner l'importance culturelle du genre. En recourant à un *barang* plus grave, on place le *tembang Sunda* à l'écart des autres genres. Avant 1900, le *tembang Sunda* était pratiqué exclusivement par l'élite, alors de de nos jours, tout un chacun peut l'apprendre, du moins en principe. Le fait de baisser la hauteur absolue des chansons de *tembang Sunda* est peut-être une réaction (inconsciente?) pour contrer ce processus de démocratisation entamé au début de ce siècle. Plutôt qu'une tentative d'enrayer ce processus, le prestige considérable du *tembang Sunda* fut exprimé en termes proprement musicaux, c'est-à-dire par la hauteur absolue du son des chansons.

Nano S. est un célèbre compositeur de chansons populaires sundanaises recourant à l'*instrumentarium* sundanais (*degung kawih*, *kacapian*), qui enseigne

---

[3] Le *cent* est une unité de mesure de l'intervalle musical résultant d'une fonction logarithmique de la fraction de fréquence, telle que 100 *cent* = 1 demi-ton de la gamme tempérée (1 octave = 1200 *cent*).

aussi à l'école secondaire de musique de Bandung (SMKI). Il conteste mon hypothèse selon laquelle le registre grave des chansons actuelles de *tembang Sunda* s'accorde bien avec la classification des genres en fonction de leur importance sociale (Nano 1993). D'après lui, les chansons de *tembang Sunda* ont une hauteur de son plus grave en raison de l'influence de feue Ibu Saodah (Saodah Harnadi Natukusumah 1922-1981), qui fut pendant longtemps chanteuse à Radio Bandung (RRI). Elle avait une voix plutôt grave et chantait certainement dans un registre plus bas que la «mesure 61» (*barang* de fa), recourant souvent à la «mesure 64-65» (*barang* oscillant entre mi*b* et ré). Ce style a sans doute exercé une influence sur la hauteur du son. Il arrive qu'un individu transforme la société. Mais sa préférence pour le registre grave ne pouvait être acceptée et devenir la norme dans les concours de chant que si elle était considérée comme approprié et conforme aux notions générales d'esthétique, lesquelles comprennent justement une hiérarchie des hauteurs du son.

Cette hiérarchie et son lien avec le statut social se retrouve aussi dans le langage parlé. Dans un article fort intéressant, Ohala (1983) discute de l'utilisation translinguistique de la hauteur du son: «On constate, à travers les langues et les cultures, des similitudes remarquables dans les fonctions signalétiques de la hauteur du son de la voix». Après avoir résumé l'état actuel de la recherche en la matière, notamment le rapport entre les voix humaines et celles de certains animaux (comme le grognement menaçant ou les gémissements soumis du chien), l'auteur conclut: «Ces modèles peuvent s'expliquer en admettant que la communication vocale humaine recourt à un «code des fréquences» selon lequel l'espèce toute entière associe les émissions vocales aiguës à la petite taille (de celui qui les produit) et à l'absence de menace, tandis que les émissions vocales graves évoquent la grande taille de celui qui les produit et ses desseins menaçants» (Ohala 1983: 1). Il discute également de l'usage possible de la hauteur du son dans le langage et les associations qu'il suggère:

> «Considérons tout d'abord la hauteur du son par rapport au type de phrase. La hauteur du son communique immédiatement la taille, mais en dernière analyse elle véhicule sans doute de nombreuses autres significations par association. Une hauteur de son grave signifie probablement non seulement "grand" mais aussi agressif, péremptoire, confiant, dominant, autosuffisant, et ainsi de suite. A côté de "petit", la hauteur de son aigu peut signifier rassurant, soumis, subordonné, ayant besoin de l'assistance ou de la bonne volonté du récepteur, etc. Celui qui pose une question dépend implicitement des autres pour obtenir l'information recherchée. Pour le signaler au moyen du code de fréquences, il utliserait une hauteur de son aiguë. En revanche, celui qui énonce une affirmation déclare implicitement sa certitude ou son auto-suffisance – du point de vue de l'information – et utiliserait donc, s'il recourait au code de fréquences, une hauteur de son grave» (Ohala 1983: 8-9).

Si cette description confirme les résultats de mes recherches sur la musique sundanaise, il faut néanmoins garder présent à l'esprit qu'il s'agit là de généralisations.

Par exemple, bien que les langues indonésiennes tendent à marquer les questions par une élévation de la hauteur du son à la fin de la phrase, cela n'est pas toujours le cas, puisqu'on peut également poser des questions selon un modèle descendant, comme dans *Sekarang mau ke mana* ? (Où veux-tu aller maintenant ?). Un aspect crucial est qu'Ohala indique les mêmes associations que celles que j'ai pu identifier dans la musique de Sunda : grand-grave et petit-aigu.

Van Bezooijen (1993) aborde, quant à elle, les facteurs qui déterminent la hauteur moyenne du son dans le langage, comme le physique, l'âge, le sexe, le statut socio-économique et l'origine régionale de celui qui parle. Il s'agit là de déterminants à long terme (ou extra-linguistiques), contrairement à l'utilisation de glissements dans la hauteur de son pour indiquer des aspects linguistiques comme l'accent, l'interrogation ou l'affirmation, ou encore à des aspects para-linguistiques comme le stress, l'émotion ou l'attitude (van Bezooijen 1993 : 166-67). Pour le sujet qui nous occupe, le rapport entre l'âge et le statut socio-économique d'une part, la hauteur moyenne du son dans le langage parlé d'autre part revêt un intérêt particulier. Sur la base de données empiriques au sujet de cinq groupes de femmes, van Bezooijen (1993 : 175) n'a pas pu confirmer un rapport entre hauteur du son et statut socio-économique. Par contre, sur la base de données relatives à 140 Hollandais et Hollandaises adultes, elle a pu dégager un rapport entre la hauteur moyenne du son dans le langage (45 secondes de parole semi-spontanée) et l'âge (van Bezooijen 1993 : 172-73). Tant pour les hommes que pour les femmes, quoique à un degré moindre dans ce dernier cas, la hauteur moyenne diminue légèrement jusqu'à l'âge de quarante ans, puis elle reste constante jusqu'à l'âge de soixante ans, pour augmenter systématiquement à nouveau entre soixante et soixante-dix ans. Van Bezooijen suppose qu'en dehors de facteurs purement physiologiques, ce rapport est déterminé par des traits de personnalité comme les a relevés Ohala (1983) : la dominance et l'indépendance. Dans les cultures occidentales, les personnes âgées ne jouent en général qu'un rôle relativement subordonné et dépendant, doté de peu de prestige social. Ce changement particulièrement manifeste pour les hommes au moment de la retraite s'exprime par une élevation de la hauteur moyenne du son.

D'une manière générale, l'influence exercée par la culture sur la hauteur moyenne du son dans le langage parlé vient confirmer mon hypothèse que les gens de Sunda associent la hauteur du son musical au prestige et au statut social ; le plus important étant qu'il semble y avoir un rapport, encore que celui-ci puisse prendre différentes formes selon les cultures. Ainsi, dans le théâtre d'ombre balinais, c'est plutôt la voix aiguë qui est considérée comme raffinée et dotée de prestige (Vonck s.d.).

Simple et raffiné

A Sunda, l'opposition est radicale entre ce que l'on considère comme raffiné, cultivé et fin (*lemes*) et ce qui est simple, grossier, rude, abusif (*kasar*). Il existe par exemple divers niveaux de langage en sundanais, allant du raffiné au vulgaire. La plupart des mots courants du sundanais sont *kasar*. Toutefois, si la personne à laquelle on s'adresse de vive voix ou par écrit doit être traitée avec respect, parce que est plus âgée ou d'un rang plus élevé, certains termes *kasar* sont remplacés par des termes *lemes*. Les termes du niveau immédiat (*sedeng*) sont aussi utilisés dans de telles circonstances, mais seulement si celui qui parle se réfère à sa propre situation ou action, ou à celle d'un tiers. Ces trois niveaux de langage ne sont que les plus importants. J'ai fréquemment entendu les personnes âgées se plaindre que la jeune génération ne sache plus utiliser correctement les niveaux de langage du sundanais.

Les différents genres musicaux peuvent aussi être placés entre ces deux pôles, c'est-à-dire entre *lemes* et *kasar*; à l'intérieur d'un même genre, certains sons peuvent être décrits comme raffinés, d'autres comme simples. Le *tembang Sunda* est considéré comme une musique raffinée (*lemes*), tandis que des genres comme *jaipongan*, *kacapian* et le théâtre de marionnettes (*wayang golék*) sont plutôt simples (*kasar*).

A l'intérieur du *tembang Sunda*, certaines phrases mélodiques dans le registre grave, interprétées d'une voix basse et rauque comme si elles étaient chuchotées (*ngahéas*), sont considérées comme très cultivées. Mon principal informateur, Uking Sukri, a décrit une manière semblable de jouer des passages dans le registre grave sur la grande cithare et la flûte de bambou, en les qualifiant de «chuchotement» (*gerentes*), ou de «paroles douces et lentes» (*nyarios lalaunan*). A l'opposé de ce type de jeu retenu et cultivé, on trouve le jeu soutenu, aigu et strident de la flûte de bambou appelé *gelik*, auquel on recourt généralement dans les chansons Dedegungan du répertoire. D'après Uking Sukri, ce sont notamment ces phrases aiguës et soutenues de la flûte de bambou qui évoquent la mélancolie. Les sons graves et doux (de l'instrument *degung* qui fait partie du *gamelan degung*, à savoir six gongs suspendus verticalement) évoquent la stabilité et le confort, tandis que les sons plus aigus et chargés d'émotion de la flûte de bambou rendent les gens tristes (chanson de *tembang Sunda* «Bébér Layar»; voir van Zanten 1989: 212):

Lengas-lengis sora suling
Lir meupeurih nu prihatin
Sora degung ngelewung
Ngalilipur nu keur bingung

Le son de la flûte est celui de la mélancolie.
Il rend les gens plus tristes encore.
Le son du *degung* est profond
Et réconforte ceux qui sont attristés.

Il convient de souligner que certains mots sundanais employés pour signifier «aigu» et «grave» peuvent aussi s'utiliser respectivement pour «rapide» et «lent»:
aigu: *alit* ou *leutik*, «petit»; *tarik*, «forcé, tendu», s'emploie pour le registre aigu aussi bien que pour le tempo rapide.
grave: *ageung, ageng* ou *gedé*, «large»; *kendor*, «relâché, lent» s'emploie pour le registre grave aussi bien que pour le tempo lent.

Les personnages les plus raffinés du théâtre de marionnettes (*wayang golék*) combinent la voix grave avec les mouvements lents. Un tel comportement, qualifié de *lemes*, exige aussi que l'on chante et parle à voix basse. Dans le *tembang Sunda*, on n'apprécie pas le chant à fort volume – mode vocal associé aux danseuses qui chantent avec les petits ensembles de *gamelan* (*ronggéng*). On dit qu'une voix forte est trop grossière (*kasar*) pour pouvoir produire les ornements raffinés du *tembang Sunda*.

Musique vocale et instrumentale

Il est rare de trouver une musique purement instrumentale à Sunda. La plupart des genres musicaux comportent du chant, et il existe de nombreux termes se référant à «chanter», «chant» ou «musique vocale» (van Zanten 1989: 13-36). Il y a des exceptions: dans les campagnes, on rencontre le jeu de la guimbarde (*karinding*), des flûtes de bambou (*bangsing, elét, suling kumbang*) et le pilage cérémoniel du riz (*gondang, gendék*); dans les villes, la seule musique purement instrumentale est le genre appelée *kacapi-suling*, deux cithares et une flûte de bambou. Néanmoins, la musique sundanaise est essentiellement vocale, qu'il s'agisse du prestigieux *tembang Sunda* ou du genre très populaire appelé *jaipongan* (accompagné de danse), ou encore de formes traditionnelles comme la récitation *carita pantun* et les différents ensembles de *gamelan*. Cette abondance de musique vocale par comparaison à la musique instrumentale est indéniable. Mais il est plus difficile d'en préciser les raisons. Voici une première tentative allant dans ce sens.

Un cas intéressant est le *gamelan degung*, purement instrumental à l'origine. Ce *gamelan* typiquement sundanais s'est probablement développé entre 1800 et 1850 dans l'entourage des souverains de Sunda. Dès le début du XVIII[e] siècle, les souverains de Java-ouest s'étaient considérablement enrichis (Sutherland 1973: 125-26). L'introduction du «système Preanger» par les colonisateurs hollandais leur avait permis d'amasser des fortunes en contraignant leurs sujets à leur fournir certains biens. Il n'est dès lors guère surprenant qu'ils aient tenté de légitimer leur position en développant de prestigieuses formes d'art comme le *tembang Sunda Cianjuran* et le *gamelan degung*, différentes des genres de cour pratiqués dans le centre de Java (van Zanten 1993: 150).

Le *gamelan degung* est resté purement instrumental jusque vers 1950. Depuis lors, on s'en est servi de plus en plus pour accompagner le chant, surtout celui

des femmes. De nos jours, le *gamelan degung* strictement instrumental est rarement interprété – tendance parallèle à l'évolution qu'ont connue au XX[e] siècle les ensembles de *gamelan* (*saléndro*) accompagnant le théâtre de marionnettes (*wayang*). Depuis les années cinquante, la chanteuse soliste occupe une place de plus en plus importante dans l'ensemble, après le conteur et meneur de l'ensemble (*dalang*). Dans un séminaire organisé récemment à Bandung en hommage à la chanteuse Upit Sarimanah (1928-1992), le 29 octobre 1992, il est apparu qu'on lui avait accordé beaucoup plus d'importance dans le théâtre de marionnettes qu'au conteur lui-même. Avant 1900, le genre en question ignorait la chanteuse soliste. Mais depuis, celle-ci s'est également imposée dans le *tembang Sunda*. De nos jours, ce sont principalement des femmes qui chantent le *tembang Sunda*, tandis que le jeu instrumental reste l'apanage des hommes. La même tendance est apparue dans le *gamelan degung*.

On peut s'interroger sur les causes de cette évolution. Peut-être résulte-t-elle de l'émancipation des femmes: elles ont été graduellement acceptées comme chanteuses sur les scènes de cette région dominée par l'islam. Jadis, la chanteuse et la danseuse (*ronggéng*) avaient mauvaise réputation; on les considérait souvent comme des prostituées. Actuellement, les femmes jouent un rôle central dans la transmission des textes chantés, voire même dans la récitation de versets coraniques (*pangajian*) sur cassettes commercialisées.

Mais il ne faut pas non plus oublier qu'avant 1900 le chant a toujours joué un rôle important. Mises à part les danseuses et les chanteuses, il y avait par exemple les chansons du marionnettiste du théâtre *wayang* et le barde des contes *pantun*. Pourquoi les Sundanais (et les Javanais) n'ont-ils qu'à peine développé une musique instrumentale, à la différence des Indiens avec le *sitar* et les *tabla*? Rappelons que la musique purement instrumentale du *kacapi-suling* est une exception, et qu'elle est marginale aux yeux des Sundanais, parce que jouée presque exclusivement dans les grands hôtels de Bandung en fin d'après-midi, pour divertir les touristes ou hommes d'affaires étrangers. Dans le cadre de sa politique de développement d'une industrie touristique, le gouvernement indonésien encourage les ensembles de *kacapi-suling* à se produire dans les hôtels. D'autre part, le genre se perpétue principalement grâce aux cassettes commercialisées, car les Sundanais ne songent pas souvent à engager un tel ensemble pour animer une réception de mariage ou un rituel de circoncision, préférant plutôt un ensemble vocal, notamment un ensemble interprétant le *tembang Sunda* qui, tout en étant musicalement apparenté au *kacapi-suling*, est doté d'un prestige nettement plus élevé que celui-ci.

Une raison expliquant l'abondance de la musique vocale par rapport à la musique instrumentale est qu'aux yeux de la plupart des Sundanais, la technique de jeu requise par la seconde ne revêt guère d'intérêt. Il est rare, même pour un musicien professionnel, de s'exercer seul au jeu de passages difficiles. En règle générale, il n'y a pas non plus de répétitions ou, s'il y en a, celles-ci se font avec l'ensemble au complet au cours de sessions informelles l'après-midi ou le soir. La musique est l'expression de la pensée – ou du «verbe intérieur» – et, de ce fait, elle est plus une affaire d'inspiration plutôt que de virtuosité. Ce qui

compte, c'est l'esprit dans lequel on joue, non la perfection technique. La technique ne se rapporte qu'à la manifestation externe (*lahir*); la perfection technique est atteinte lorsque la disposition interne (*batin*) est bonne, et non l'inverse[4]. Les instruments sont des outils pour faire de la musique et, par voie de conséquence, ils sont davantage liés au monde externe que le chant. Les chanteurs étant de toute évidence dotés d'un statut plus élevé que les instrumentistes, il n'est pas abusif de penser que le chant est beaucoup plus proche de l'essence musicale que le jeu instrumental.

Pour les Sundanais, le son (*sora*) en tant que force créatrice comprend la parole et la musique: il apporte la vie. Comme le dit aussi l'Évangile selon saint Jean: «Au commencement était le Verbe» (voir aussi van Zanten 1989: 96). L'opposé du son n'est pas le silence, mais la mort, car le silence peut comprendre la pensée, le «verbe intérieur», comme l'exprime aussi la philosophie védique (Essers 1952: 128). Les Sundanais semblent en convenir, en particulier en ce qui concerne le chant. Suanda (1985: 93) remarque à propos du *gamelan* de Cirebon (région culturelle située entre Sunda et Java), qu'«une représentation de *gamelan* pendant laquelle il n'y a pas assez de chant est considérée comme «morte»». La communication par le chant recourt au mode musical autant qu'au mode linguistique. Le langage fait défaut aux animaux, et c'est le plus puissant des divers sons – ou des diverses forces créatrices – de l'univers humain.

Dans le *tembang Sunda*, un type de voix quasi idéal est *ampuh*, «modeste et bien contrôlé» (van Zanten 1989: 180). C'est la voix idéale des nobles. Le terme *ampuh* comporte une autre signification, à savoir «doté de pouvoirs exceptionnels», lorsqu'il se rapporte notamment au poignard (*keris*), aux formules magiques ou aux guérisseurs (*dukun*). *Ampuh* peut également signifier «efficace», et c'est dans ce sens qu'il s'applique par exemple à un médicament ou à une méthode d'enseignement (Eringa 1984: 19).

Le chant semble être perçu comme étant plus «beau» que la musique instrumentale, car il est plus intériorisé et associé aux puissances qui contrôlent la vie. Peut-être ces idées sont-elles encore assez répandues dans la culture de Sunda, ce qui expliquerait la préférence accordée à la musique vocale plutôt qu'instrumentale.

Dans ce contexte, il convient de mentionner l'utilisation de microphones par les musiciens (Fig. 1). Dans le *tembang Sunda* – et d'autres genres –, l'attitude générale semble être de favoriser l'usage de microphones et d'une sonorisation quand ils sont disponibles, spécialement pour les chanteurs, quelle que soit la dimension de la salle. Même des pièces de quatre mètres sur cinq sont souvent sonorisées. La manière dont certains chanteurs de *tembang Sunda* se servent du microphone rappelle l'usage qu'en font les chanteurs pop: ils le maintiennent tout près de la bouche et produisent des effets spéciaux en variant la distance.

---

[4] Hatch (1985: 119, 125) offre des remarques similaires à propos de l'apprentissage du chant à Java central.

Fig. 1 : Chant avec sonorisation par l'interprète de *tembang Sunda* Énah Sukaénah pendant une fête de mariage au domicile de la mariée. Photo : Wim van Zanten, 1981.

Le recours à la sonorisation dans un genre comme le *tembang Sunda*, «musique de chambre», me laisse perplexe. Qu'est-ce qui motive le choix des musiciens, même dans des situations qui ne semblent pas l'exiger? La fascination qu'exercent les moyens modernes est-elle plus puissante que les notions traditionnelles d'esthétique? Sans doute l'idée que le «verbe intérieur» l'emporte sur le son réellement produit est influencée à son tour par l'évolution et les possibilités de la technique. Les musiciens de *tembang Sunda* disent que l'utilisation de microphones leur permet de mieux faire entendre les ornements vocaux délicats. En chantant fort, on a nettement plus de peine à les exécuter. Comme je l'ai déjà dit, le chant fort n'est guère apprécié; le choix et l'interprétation convenables des ornements vocaux sont considérés comme l'essence même du genre *tembang Sunda*. Il semble donc logique de donner la priorité à leur bonne émission. La sonorisation ne se rapporte qu'aux aspects externes de la musique; le chanteur étant ainsi libre de se concentrer sur l'essence, à savoir les ornements vocaux, plus proches du «verbe intérieur». De même, certains chanteurs m'ont expliqué que les instruments d'accompagnement (*kacapi*, *suling*) ne sont pas très importants à leurs yeux; d'après eux, on pourrait tout aussi bien se servir d'un piano ou d'une guitare.

Jusqu'en 1985, de nombreux enregistrements commerciaux sur cassette contenaient des effets d'écho supplémentaires obtenus électroniquement. Cette manipulation des enregistrements a diminué ces dernières années. Cela signifie peut-être que la fascination initiale pour les possibilités techniques de l'enregistrement a quelque peu diminué – ce qui pourrait également se répercuter sur le recours à la sonorisation.

Les émotions et l'aspect féminin de la communication humaine

Aux dires des Sundanais, la musique est chargée d'émotions; elle évoque souvent des sentiments de tristesse et de mélancolie. Dans la vie quotidienne, il ne faut pas montrer trop ouvertement ce que l'on ressent; c'est spécialement mal vu chez les hommes. La pratique musicale fournit l'occasion de communiquer ses sentiments. Une chanson du *tembang Sunda* dit: «Je me suis réveillé au son de la flûte de bambou/Mon cœur est lourd de chagrin». Dans un conte du *carita pantun* il est dit que «la flûte de bambou et la guimbarde se lamentent» (Atjeng Tamadipura 1970: 116). «Jouer du grand *rebab*» (*ngarebab jangkung*) signifie «être triste» (Kamus Umum Basa Sunda 1976: 423, 512). Dans un autre conte de *carita pantun* (Taswan 1961: 91-92), on dit que le singe *lutung* (la réincarnation de Ratu Bungsu Karma Jaya) achète un *gamelan*. «Puis le *lutung* se mit à pleurer, en écoutant le son du *gamelan*. C'est ainsi que, jusqu'à ce jour, lorsque la progéniture du Prophète Adam entend le *gamelan*, elle fait l'expérience de ses émotions».

Les Sundanais se décrivent comme étant généralement de bonne humeur et joyeux dans la vie quotidienne. Les sentiments de tristesse et, d'une manière

générale, les émotions fortes sont principalement communiqués dans un contexte musical. On pourrait dire que, dans la pensée sundanaise, la musique représente les aspects féminins de la communication humaine. Les sons du *rebab* et de la guimbarde (*karinding*) sont comparés à la voix féminine. Le plus souvent, le chant est une affaire de femmes. Apparemment elles sont aujourd'hui les médiatrices privilégiées dans ce processus de communication relatif à la part «ineffable» de la vie quotidienne, qui, elle, est contrôlée par les hommes.

Dans la plupart des cultures d'Indonésie, les rapports entre les générations jouent un rôle crucial. C'est souvent le cadet qui gouverne, l'aîné étant l'ascète ou le conseiller dépourvu d'un pouvoir réel. En analysant les principes culturels de l'ethnie baduy établie à l'ouest de Java, Louis Berthe (1965: 222) a souligné que «la substance de l'aîné a pour attribut principal la féminínité, celle du cadet au contraire, la virilité». L'ascétisme, les aspects réflexifs et interprétatifs des arts, sont l'apanage de l'aîné. La remarque de Berthe vient donc confirmer notre idée que les arts représentent les aspects féminins de la communication.

Ordre et désordre

Dans la musique sundanaise, les notions d'ordre et de désordre sont très présentes. Tout d'abord, je donnerai quelques exemples provenant du *tembang Sunda*, pour montrer ensuite que les concepts musicaux sont étroitement liés aux notions relatives à l'ordre social.

Dans le *tembang Sunda*, la principale division à l'intérieur des chants passe entre ceux exécutés en *rubato* (*mamaos*) et ceux qui sont mesurés (*kawih* ou *panambih*). Les chants sont toujours interprétés par séries de deux, trois ou quatre, en commençant par les chansons *mamaos* et en terminant par celles appelées chants *kawih*. Cette évolution allant de l'exécution en *rubato* à celle en rythme mesuré est semblable au mode d'interprétation d'un *râga* en Inde. Du point de vue idéologique, les chansons *mamaos* l'emportent. Il arrive, sur les cassettes commercialisées dans les années 1970, que les chansons mesurées ne soient même pas mentionnées – en dépit du fait que, du point de vue musical, on semble souvent prendre plus de plaisir à l'écoute de ces mêmes chansons.

En se plaçant à l'intérieur d'une série de chansons de *tembang Sunda*, on pourrait expliquer cette évolution comme le passage d'un «désordre» relatif (*rubato*) à un «ordre» strict (mètre). Dans le jeu *rubato*, la grande cithare commence par émettre des cascades sonores mettant en valeur les notes autour desquelles la chanson est organisée. On dit que cela sert à «familiariser» le chanteur avec le système modal utilisé (*pélog*, *sorog* ou *saléndro*). Ce style de jeu de la cithare se poursuit lorsque le chanteur entonne son chant; on l'appelle *pasieupan*, «harmoniser», du mot *sieup*, «en harmonie, doté de proportions justes, accordé». Une fois que le chant a commencé, la cithare et la flûte doivent suivre le chanteur et lui donner les signaux d'entrée au bon moment.

Dans les chants mesurés, les deux cithares sont appelées à produire un rythme très régulier. Le tempo doit rester stable, et le jeu doit être organisé avec précision pour arriver aux notes pivots. Ce sont là des critères qui s'appliquent surtout au jeu de la petite cithare. Sur la grande cithare, la main droite produit des formules régulières (notes aiguës), mais ce rythme strict est «contrebalancé» par les syncopes qu'émet la main gauche. Cette dernière partie est aussi appelé «battre le tambour». L'effet musical est appelé *géngsot*, c'est-à-dire: légère déviation, différence dans la durée; l'un de mes informateurs l'a comparé à un pantalon dont les deux jambes n'auraient pas la même longueur. Le jeu à contretemps peut être considéré comme une sorte de désordre destiné à faire ressortir l'organisation stricte du rythme et rendant la musique de type *kawih* plus intéressante. D'une manière similaire, dans les années 1980, les joueurs de la petite cithare *kacapi rincik* ont commencé à utiliser occasionnellement des triolets – pratique qui peut également être vue comme une tentative d'éviter un rythme par trop régulier.

Bien que la chanson obéisse à une métrique régulière, le flûtiste et le chanteur continuent à suivre plus ou moins le style *rubato*. Toutefois, leurs phrases musicales sont reliées par les sons de «gong» terminant une phrase dont la durée est généralement de huit temps (env. MM 48-52). Un chanteur peut «contrebalancer» cette conclusion sur la dernière note de «gong» en devançant légèrement les deux cithares.

En 1985, j'ai assisté à une représentation où des danseurs de *penca silat* accompagnaient la musique de *tembang Sunda* (Fig. 2). Au commencement, durant la phase vocale en *rubato*, les mouvements du danseur étaient abrupts, et il émettait des cris occasionnels. Pendant les chansons mesurées, ses mouvements devenaient plus souples. Le meneur de l'ensemble m'a expliqué qu'«il faut lutter pour atteindre au bonheur». En d'autres termes, après avoir combattu le désordre, on parvient à l'ordre, à l'harmonie et au bonheur.

Au cours d'une représentation, il arrive que le public fasse des commentaires. Dans l'enregistrement d'une soirée informelle de *tembang Sunda* en 1981, on entend l'exclamation «*Aduh, saé*» (oh, c'est bien), des rires, des gens faisant claquer leur langue: «ch», puis à nouveau «*saé*» (bien) pendant les parties instrumentales d'une chanson mesurée (enregistrement audio Éméh Salamah 1981: A054, A067). A la fin de la chanson, la chanteuse s'excuse, car elle ne s'est plus souvenu des paroles à un moment donné: «*Punten waé. Hapunten, pabeulit*», «Je regrette la confusion (concernant le texte)». Toutefois, la musique, son chant sont appelés *imeut*, précis, soignés.

Un instrument de musique mal accordé peut servir de métaphore d'une perturbation de l'ordre social. Il existe divers termes pour signaler le désaccord d'un instrument: *palsu*, du hollandais *vals*; *sumbang*, *silung* and *sorog*. A part «désaccordé», le terme de *sumbang* signifie aussi «allant à l'encontre de la tradition, de la coutume», ou «inceste». Dans le texte suivant, puisé dans un conte de *carita pantun*, le gong – qui est mal accordé – symbolise le roi (ou la reine) qui «est en désaccord» avec ses sujets (voir van Zanten 1989: 194; pour l'enregistrement du texte, voir la cassette accompagnant l'ouvrage, plage 1):

Fig. 2: Danse *penca silat* sur une musique *tembang Sunda*: «il faut lutter pour atteindre le bonheur». Danse aux gestes discrets, accompagnée d'un chant métrique. Photo: Wim van Zanten.

Goong pélog sosorogan
Goong sumbang pangrampogan
Paranti ngélékheun musuh
Lain éléh ku hadéna
Eléh ku sumbangna baé

Le gong *pélog* est désaccordé.
Un gong sonnant faux risque d'être volé,
Le moyen pour vaincre l'ennemi
Ne fera pas défaut s'il est en bon état
[Mais] il sera défaillant s'il est en désaccord.

Si les relations humaines sont fondamentalement mauvaises, l'ordre social est troublé et la société se désintègre.

L'ordre social troublé peut être représenté par différents symboles, tels le roi malade et le gong sonnant faux. Le joueur de cithare «épouse» son instrument. Ce dernier étant considéré comme son épouse, l'instrumentiste doit établir de bons rapports avec lui. Par exemple, il doit l'accorder juste pour que ce «mariage» engendre la musique.

Il existe un célèbre poème sur une flûte désaccordée, dont la forme met en évidence une assonance entre les deux premiers et les deux derniers vers. Les

deux premiers sont appelés la «peau» ou la «couverture», tandis que les deux derniers contiennent la substance ou la signification du poème.

Kuma suling, kuma suling
Suling téh ngan silung baé
Kuma kuring, kuma kuring
Kuring téh ngan bingung baé

Qu'en est-il de la flûte ? (2x)
La flûte est désaccordée
Qu'est-ce qui m'arrive ? (2x)
Je suis simplement confus.

Il se peut que les deux premières lignes de ce poème soient dépourvues de signification ; dans ce cas il est tout à fait approprié d'associer la flûte sonnant faux au désordre ou à la confusion. Ce vers est fréquemment utilisé par les chanteurs dans le *tembang Sunda*. On le chante pendant l'interlude instrumental d'une chanson mesurée qui, elle, n'est interprétée en principe que par une femme. Il comporte des implications érotiques (voir l'enregistrement vidéo Panglawungan 1990 : V90-1, 1^h 07'30''-1^h 08'4'').

L'ordre social et l'ordre musical sont donc étroitement liés. Pour conclure mon article, je donnerai un exemple récent. Il y a quelques années, un célèbre joueur de flûte de bambou a divorcé de sa femme sundanaise. Il l'a quittée, elle et leurs cinq enfants, pour se rendre à l'étranger, car il était amoureux d'une de ses étudiantes étrangères et il est allé vivre avec elle. La plupart de ses collègues musiciens ont désapprouvé cette atteinte à l'ordre social. Après une année environ, il est revenu pendant quelques mois à Java-ouest pour acheter une maison à son ex-femme sundanaise. Pendant ce temps, il a joué de la flûte de bambou avec ses anciens collègues. L'un d'eux a remarqué que son jeu s'était dégradé, bien qu'il ait continué à jouer de la flûte à l'étranger. Comme les rapports sociaux avaient été perturbés, il était normal que son jeu fût également «en désaccord».

Références

ATJA & SALEH Danasasmita
1981 *Sanghyang siksakanda ng karesian; Naskah Sunda kuno tahun 1518 Masehi.* Bandung : Proyek Pengembangan Permuseuman Jawa Barat.

ATJENG Tamadipura
1970 *Tjarita Mundinglaja di Kusumah.* Bandung : Projek Penelitian Pantun. [Recité par Ki Atjeng Tamadipura (Situradja, Sumedang), supervisé par Ajip Rosidi].

BERTHE Louis
1965 «Aînés et cadets ; l'alliance et la hiérarchie chez les Baduj (Java occidental)», *L'Homme* V (3-4) : 189-223.

BEZOOIJEN Renée van
1993 «Verschillen in toonhoogte : Natuur of cultuur». *Gramma/TTT, tijdschrift voor taalwetenschap* 2 : 165-79.

ERINGA F.S.
1984 *Soendaas-Nederlands woordenboek*. Dordrecht-Holland: Foris. [KITLV].

ESSERS B.
1952 *En Oudindische symboliek van het geluid*. Assen: van Gorkum. [Thèse de doctorat, Université de Groningen].

FELD Steven
1988 «Aesthetics as iconicity of style, or «lift-up-over sounding»: getting into the Kaluli groove», *Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113 + cassette audio [Volume 20, part two].

FOLEY Kathy
1979 *The Sundanese wayang golek: the rod puppet theatre of West Java*. Unpublished Ph.D. dissertation, University of Hawaii.

HATCH Martin
1985 «Nyai Bei Mardusari: singer of Javanese poetry», *Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 19: 113-36.

KAMUS Umum Basa Sunda
1976 *Kamus Umum Basa Sunda*. Bandung: Tarate.

KUSUMADINATA R. Machjar Angga
1969 *Ilmu seni-raras*. Jakarta: Pradnja Paramita.

NANO S.
1993 Communication personnelle, 2 août 1993, au SMKI de Bandung.

OHALA John J.
1983 «Cross-language use of pitch: an ethological view». *Phonetica* 40: 1-18.

SALEH Danasasmita et Anis Djatisunda
1986 *Kehidupan Masyarakat Kanekes*. Bandung: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Bagian proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Sunda (Sundanologi).

SUANDA Endo
1985 «Cirebonese topeng and wayang of the present day», *Asian Music* 16-2: 84-120.

SUTHERLAND Heather
1973 «Notes on Java's regent families; Part 1», *Indonesia* 16: 113-47.

TASWAN
1961 *Galur pantun Ratu Bungsu Karma Jaya (Lutung Leutik)*. Djakarta: Dana Guru. [Récité par Taswan, Kuningan; transcrit de l'audition du 26 au 28 juin 1958 par R. S. Wirananggapati; introduction par R. Satjadibrata].

VONCK Henrice M.
s.d. «The music of the North Balinese shadowplay». [à paraître].

ZANTEN Wim van
1986 «The tone material of the kacapi in tembang Sunda in West Java», *Ethnomusicology* 30: 84-112.
1989 *Sundanese music in the Cianjuran style; Anthropological and musicological aspects of tembang Sunda*. [Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde no. 140; avec cassette audio]. Dordrecht-Holland / Providence-U.S.A.: Foris.
1993 «Sung epic narrative and lyrical songs: carita pantun and tembang Sunda», *in*: ARPS Bernard (ed.): *Performance in Java and Bali; Studies of narrative, theatre, music and dance*. London: School of Oriental and African Studies: 144-161.

Documents audio et vidéo

EMEH Salamah
1981 chant rubato (*mamaos*) «Madenda Sari» suivi d'un chant mesuré (*kawih*) «Gandrung Gunung», interprété par Emeh Salamah, accompagné par Rukruk Rukmana (*kacapi indung*), Uju Suhari (*suling*) et Edi Supratman (*kacapi rincik*). Soirée informelle *tembang Sunda* à Bandung le 3 septembre 1981. Enregistrement de l'auteur sur la cassette audio TS13, A 023-112; 7' 55" avec commentaire à la fin.

ENJUM
1989 Enregistrement de *carita pantun* «Lutung Kasarung» par l'auteur dans la nuit du 8 au 9 novembre 1989 à Ujungberung. Cassette 89-10, A498-510.

IYUS Wiradiredja
1981 Bayubud chanté par Iyus Wiradiredja (alias R.M. Yusuf) au concours de chant DAMAS, Bandung, du 13 au 14 février 1981. Bandung: Hidayat cassette tape S-1025.

PANGLAWUNGAN
1990 «Kuma suling...» comme il devrait être interprété par un chanteur en un chant mesuré «Budak Ceurik», chanté par une femme (Ottih Rostoyati). Enregistrement vidéo de la réunion des musiciens et connaisseurs de *tembang Sunda* (Panglawungan) aux studios de télévision TVRI de Bandung le 21 octobre 1990. Enregistrement de l'auteur sur cassette vidéo V 90-1 de 1h 06' 05" à 1h 09' 25".

RÉSNA
1930? Bayubud [Bajoeboed] chanté par Résna sur le disque 78 t. Odeon (Jab 131). Copié dans la collection du Musée Pusat, Jakarta, 1981.

SANOESI
1930? Bayubud [Bajoeboed] chanté par Radén Sanoesi sur le disque 78 t. Odeon (Jab 123). Copié dans la collection Musée Pusat, Jakarta, 1981.

RÉSUMÉ

Dans la pensée de Sunda, les sons ne représentent que la forme externe de la pratique musicale. La pratique de la musique, voire des arts en général est une forme «d'ascèse dans le royaume» (*tapa di nagara*), c'est-à-dire une réflexion sur soi-même et le monde environnant. Pour assurer le bien-être de la société et de ses membres, il faut que la musique, la danse, le théâtre et la poésie soient pratiqués convenablement. L'esthétique de Sunda conçoit une hiérarchie des hauteurs du son: aux notes graves revient un statut plus élevé qu'aux notes aiguës. Le chant raffiné du *tembang Sunda* confère beaucoup de prestige, et sa hauteur du son est inférieure à celle de genres plus «simple» comme *kacapian* et *degung kawih*. Les notes graves évoquent la stabilité et le confort, tandis que les notes plus aiguës et davantage chargées d'émotion expriment un sentiment de tristesse. Rarement la musique de Sunda est purement instrumentale. Au contraire, la musique implique généralement du chant. Une tentative est faite pour démontrer que le chant est plus valorisé que la musique instrumental, car il est plus intériorisé et associé aux pouvoirs qui dominent la vie. La musique transmet ce qui est «ineffable» dans la vie quotidienne, à savoir le domaine contrôlé par les êtres humains. L'arti-

cle explore l'hypothèse que les arts représentent les aspects féminins de la communication humaine. Toute la musique de Sunda est dominée par des notions d'ordre et de désordre. Par exemple, un instrument de musique mal accordée peut servir de métaphore de l'ordre social troublé.

ABSTRACT

Aesthetics in Sundanese Music. *In Sundanese thinking musical sounds are only the outer form of music-making. Practising music – and generally the arts – is a kind of « ascetism in the kingdom »* (tapa di nagara)*, that is, a reflection on oneself and the world. The proper performance of music, dance, theatre and poetry is needed for the well-being of society and its members. In Sundanese aesthetics, there is a hierarchy among pitches: low notes have greater status than high notes. The refined singing of* tembang Sunda *has much prestige, and its pitch level is lower than the more « simple » genres like* kacapian *and* degung kawih*. Low notes are associated with stability and comfort, whereas the emotional, higher notes evoke feelings of sadness. There is not much purely instrumental Sundanese music. Most music involves singing. An attempt is made to explain that singing seems to be more highly valued than instrumental music because it is more internalised, and associated with the powers which control life. Music communicates matters « ineffable » in daily life, which is the domain controlled by men. It is argued that the arts represent the female aspects of human communication. Notions of order and disorder pervade all of Sundanese music. For instance, a musical instrument which is out of tune may be used as a metaphor for the social order being upset.*

LA VERTU DE L'INSTRUMENT
A propos de quelques inscriptions gravées sur des *qin* anciens

Georges Goormaghtigh

> Wen, le maître de musique du pays de Zheng avait joué de la cithare toute la journée; dans un élan d'enthousiasme il se leva et se prosterna par deux fois devant son instrument en disant: «J'ai tout à apprendre de toi. Comme toi, je voudrais être inépuisable!»
>
> *Lüshi chunqiu*[1]

La Renaissance qui vit l'essor de l'humanisme connut parallèlement un formidable développement dans le domaine de la lutherie et dans celui de la facture d'instruments à clavier. On retrouve aujourd'hui encore des témoignages de l'esprit de cette époque dans les formules grecques ou latines inscrites sur certains instruments du XVI[e] siècle: «Le chant est pour l'homme le médecin de la douleur» peut-on lire sur la *lira da bracio* de Giovanni d'Andrea datée de 1511, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Hans Ruckers l'Ancien reprend la même idée dans une inscription peinte sous les deux claviers d'un virginal de 1581 qu'on peut admirer au Metropolitan Museum of Art de New York: «La musique est le remède le plus doux contre toutes les peines.» Plus originale est l'inscription figurant sur une épinette vénitienne de 1540 conservée dans le même musée: «Je suis riche d'or et riche de sons, ne me joue pas si tu n'es pas bon.» Sur un instrument plus tardif, on peut encore lire: «Vivant j'étais silencieux, mort je chante doucement.» Mentionnons finalement la belle et laconique formule qui orne un positif construit en 1724 par Silberman: «A la seule gloire de Dieu.»

*
**

Quel musicien n'a pas rêvé de posséder un jour l'instrument idéal: un instrument dont les qualités d'émission exceptionnelles en feraient le médiateur parfait, le révélateur infaillible de son art? Ce rêve parfois se réalise et peut alors donner lieu à de grands moments musicaux. Rares, cependant, sont les instrumentistes qui laissent un témoignage écrit de telles rencontres, car il s'agit pour eux d'une

---

[1] *Lüshi chunqiu jiaoshi*, p. 1050.

expérience qui, par nature, se situe au-delà du langage. Certains lettrés chinois se sont pourtant livrés à ce redoutable exercice en rendant par écrit hommage aux vertus de leur instrument favori, le *qin*, antique cithare à sept cordes. Il faut dire que la culture des lettrés les prédisposait à s'attaquer à ce thème: une connaissance souvent profonde des lois de la calligraphie, de la peinture et de la musique associée à une formation poétique très poussée leur permettait d'improviser sur-le-champ de remarquables poèmes, aussi bien lors de joutes poétiques où le vin ne manquait pas, qu'à l'occasion de réunions musicales. C'est lors de telles rencontres que les connaisseurs pouvaient évaluer les mérites respectifs de certains *qin* précieux, comme les instruments construits par des membres de la famille Lei, grands luthiers de la dynastie des Tang (618-907). Ces remarques, souvent formulées en vers et consignées par écrit dans une calligraphie élégante, étaient parfois reportées sur l'instrument lui-même, exactement à la manière des textes gravés sur stèle pour proclamer la solennité, assurer la pérennité et permettre la reproduction par estampage de ces écrits.

La partie inférieure du *qin*, surface plane et lisse, offre un support idéal où graver des caractères. Il n'est pas étonnant qu'on ait été tenté d'y inscrire des textes et d'y apposer des sceaux, un peu comme les colophons qui ornent les peintures chinoises et en rehaussent le prestige[2].

Certaines de ces inscriptions ont été rassemblées et sont conservées dans un gros ouvrage publié en 1590, le *Qinshu daquan*, véritable somme encyclopédique sur le *qin*[3]. Le plus ancien de ces textes remonte au début du deuxième siècle de notre ère; il est de la main du poète Li You (55-135) des Han orientaux et reflète bien la tournure morale que prend volontiers la réflexion sur la musique à cette époque:

> «Le son du *qin* purifie le cœur de ses penchants mauvais, mais il émeut aussi celui dont la nature est droite. Ne retenant que les mélodies les plus nobles, il écarte les sonorités lascives et empêche les excès. Sa musique pénétrante, harmonieuse et correcte emplit nos cœurs de joie mais jamais ne déborde.»

Une idée importante de ce texte est la vertu purificatrice de la musique du *qin*, thème que l'on retrouve souvent par la suite dans la littérature chinoise, entre autre sous le pinceau du grand poète Li Bai (701-762). Dans un huitain célèbre, ce dernier compare la musique de *qin* au bruissement du vent dans les pins et aux flots d'une rivière qui lui «purifient l'esprit»[4]. La pratique du *qin* a d'ailleurs

---

[2] Les premiers textes gravés sur des instruments de musique en Chine datent de la fin du II[e] millénaire avant notre ère. Ce sont des inscriptions sur cloches généralement courtes. Par la suite, ces textes prirent une ampleur considérable, comme le prouvent les fameuses cloches du carillon du Marquis Yi de Zeng (V[e] siècle av. J.C.). Pour ce qui est des inscriptions sur *qin*, les plus anciennes ne semblent remonter qu'au deuxième siècle de notre ère. On trouvera une excellente analyse des différents types d'inscriptions figurant non seulement sur l'instrument mais aussi à l'intérieur du *qin* dans R. van Gulik pp. 197-200.

[3] Voir *Qinqu jicheng* vol. V, pp. 400-403.

[4] *Li Bai quanji*, vol. II, p. 1129.

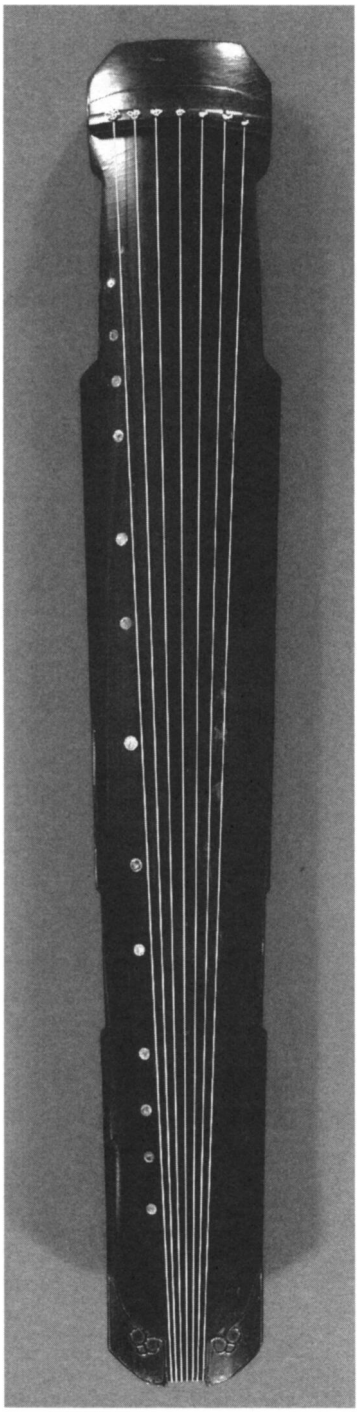


Fig. 1: *Qin* construit en 1637 par le Prince de Lu. La caisse de résonance en bois de paulownia (partie supérieure) et de catalpa (partie inférieure) est entièrement laquée. Les pieds et les chevilles en jade vert retiennent sept cordes de soie.
Le nom de l'instrument, *Zhonghe* «Harmonie du Milieu», est gravé dans la laque en grands caractères de chancellerie.
Sous l'ouïe circulaire (symbolisant le Ciel) est inscrit un poème suivi d'un sceau (voir fig. 2).

toujours été conçue par les lettrés comme un moyen de perfectionnement personnel. «L'homme de bien ne joue pas du *qin* sans raison, car c'est par lui qu'il cultive sa nature et harmonise ses émotions» peut-on lire dans un manuel de *qin* qui reprend une idée chère aux penseurs de l'antiquité[5]. L'auteur de notre inscription fait encore écho à une brève définition du *qin* donnée par l'historien Ban Gu (32-92): «*Qin* signifie interdire, (jeu de mots sur l'assonance de *qin* "cithare" et *jin* "interdire"); en interdisant les passions licencieuses, on rectifie le cœur des hommes»[6]. Mais Li You emprunte aussi à un texte plus ancien, le *Mémoire sur la musique* (III[e] siècle av. J.C.), les adjectifs «pénétrant» et «harmonieux» pour décrire les qualités esthétiques de la musique de *qin*, sans lesquelles celle-ci ne saurait avoir d'efficacité. Dans cette tradition de pensée, les domaines de l'éthique et de l'esthétique sont, dès l'origine, intimement liés: de même que l'homme se révèle à travers sa musique, c'est la pratique de son art qui va lui permettre de réaliser pleinement son humanité.

De nombreuses inscriptions recueillies dans le *Qinshu daquan* datent de la dynastie des Song (960-1275), époque de grand essor dans tous les domaines de la vie en Chine. La lutherie n'échappe pas à la règle avec, entre autre, la rédaction de plusieurs traités sur la construction du *qin*. Cet intérêt pour l'aspect le plus concret de l'instrument, dont dépendent les qualités subtiles du timbre, transparaît dans l'inscription qu'un lettré des Song du Nord, Huang Tingjian (1045-1105), grand poète féru de bouddhisme et admirable calligraphe, fit graver sur un *qin*:

> «Quand le bois de la table d'harmonie est trop mince, le son a tendance à se disperser, quand il est trop épais, la résonance devient courte comme celle de la pierre; si l'instrument est trop volumineux, le son est criard; trop étroit, il n'a pas d'étendue et trop long, il vibre de façon désagréable. Un instrument exempt de ces cinq défauts produira des sons toujours parfaitement en accord avec les échelles et ayant la plénitude de la cloche qui résonne.»

«La cloche qui résonne» est justement le nom du *qin* pour lequel Huang Tingjian écrivit ce commentaire[7]. Ici la cloche suggère naturellement l'idée de la puissance sonore, de la durée vibratoire et du caractère percussif de ses attaques, autant de qualités qui se retrouvent sous les doigts d'un grand musicien lorsqu'il dispose d'un bon instrument. Mais par-delà cet idéal sonore, le nom de ce *qin* évoque surtout un idéal musical, celui de l'antique musique cérémonielle des Zhou Occidentaux (1122-771 av.J.C.) tant admirée par Confucius. Le carillon y jouait un rôle prépondérant. Par allusion symbolique à cette musique vénérable,

---

[5] Wang Fu, *Lixuezhai qinpu* in *Zhongguo gudai yuelun xuanji*, p. 414.

[6] Ban gu, *Baihu tong*. "De lun. Liyue", in *Zhongguo gudai yuelun xuanji*, p. 101.

[7] En Chine les lettrés donnaient volontiers un nom à leur instrument: «Rugissement du tigre», «Neige sur les pins», «Tonnerre du printemps» etc. Ces noms, toujours très poétiques, sont répertoriés sous forme de liste dans différents manuels de *qin*. Pour une description de ces listes voir R. van Gulik, pp. 104-105.

Fig. 2: Poème inscrit dans la laque du *qin* «Harmonie du Milieu»:

La lune se reflète sur
l'eau du Fleuve bleu
Une brise douce circule,
des gouttes de rosée
rutilent.
Qui comprend le sens du
silence
Peut connaître l'esprit de
la haute Antiquité.
Signé: «Le maître qui
vénère l'Un», nom littéraire du Prince de Lu.

Le grand sceau carré gravé sous le poème signifie: «Transmis de génération en génération dans la principauté de Lu».

certains luthiers incorporaient parfois à la laque qui recouvre l'instrument une petite quantité de paillettes de bronze dont la présence était censée conférer au *qin* ce timbre idéal.

L'association du timbre du *qin* à celui de la cloche est du reste un thème que l'on retrouve en littérature, notamment dans le poème de Li Bai que nous avons déjà cité. Il décrit la musique que lui joue un moine du Mont Emei au Sichuan sur un *qin* ancien:

> «Je crois entendre le bruissement des pins dans mille ravins.
> Mon esprit est purifié par ces flots.
> L'écho des dernières notes pénètre la cloche
> couverte de givre...»

Le poète ne fait que suggérer en passant, mais avec force, l'idée que le son de ce *qin* est capable de faire vibrer par sympathie l'énorme cloche du monastère.

Avec les Song du Sud (1127-1279) les inscriptions reprennent un tour plus philosophique et sont cette fois teintées de néo-confucianisme. Ce courant de pensée, alors en plein développement, avait pour thème central l'identité de la nature humaine et de l'ordre universel. Les deux inscriptions suivantes sont de la main du célèbre Zhu Xi (1130-1200), philosophe connu pour sa brillante synthèse des idées néo-confucéennes. Pour lui, les qualités matérielles et symboliques de l'instrument se combinent et font du *qin* un modèle et un idéal de vertu:

> «Cet instrument n'est fait ni de pierre ni de métal (allusion aux lithophones et aux carillons de l'Antiquité), il a pourtant toutes les vertus du jade. Quand le tonnerre reste caché en lui, son esprit languit; mais, dès qu'on le fait sonner, c'est le retour du printemps sur toutes les créatures. Conscient de ce qui fait sa valeur, je le chéris comme un être vivant.
> Pour m'améliorer, souvent je me recueille en silence et contemple le retour des choses à leur origine; mais, avec ma tendance à toujours ployer sous le poids des soucis, je suis encore loin d'égaler sa droiture et son aisance.»

Zhu Xi fait ici allusion à des pratiques de recueillement typiquement néo-confucéennes – en partie héritées de la méditation bouddhique et du taoïsme – où tout le travail consiste à tenter de remonter, par la contemplation, à l'origine des phénomènes (voir *Laozi* chap. 16). Le nom de l'instrument sur lequel Zhu Xi fit inscrire ce texte comporte deux caractères, *fu* «le retour» et *zhai* «la purification», référence directe à cette ascèse. La pratique du *qin* joue un rôle central dans cet exercice. Sa musique, véritable dialogue avec le silence, en rendant le musicien attentif au lent retour des sons à leur origine, l'engage peu à peu à observer tous les phénomènes avec la même attention contemplative.

La deuxième inscription décrit le *qin* comme le vecteur privilégié de ce qu'il y a de plus vivant dans l'enseignement du Maître – entendez Confucius. Elle traduit l'émotion que peut ressentir le musicien devant un instrument exceptionnel:

> «Quand je le touche, il est grave et profond comme si j'avais à affronter une passe périlleuse, mais dès que je me confie à lui, il tinte clairement; il me suffit alors de guider vers la vallée cette source jaillissante.

> On ne peut plus entendre les paroles du Maître, mais il a confié à cet instrument toute la pénétration de son esprit. Ainsi s'est-elle transmise jusqu'à nous.»

Rappelons que, parmi les nombreuses formes qu'a pu prendre le *qin* au cours des âges, le modèle de loin le plus courant s'appelle justement «Confucius» (Zhongni); l'instrument étant en quelque sorte l'incarnation du sage et de ses vertus.

On retrouve, dans une autre inscription de cette époque, la même admiration mêlée de révérence pour l'instrument ancien capable de révéler des domaines insoupçonnés à celui qui en joue, en lui ouvrant des espaces infinis. L'auteur, Wei Zongwu, un amateur de poésie intéressé, comme beaucoup de ses contemporains, aux aspects cosmologiques du *qin*, exprime ici son admiration pour un instrument remarquable qu'il avait nommé «Grande élégance» *Daya*, en référence, là encore, à la musique cérémonielle des Zhou:

> «L'essence du Soleil, l'éclat de la Lune et l'harmonie du Ciel s'unissent pour produire cette sonorité consistante, pleine de vertu, ronde et limpide. Lorsque ces notes retentissent, leur timbre profond se prolonge, puis elles retournent au silence. S'accordant aux échelles, elles semblent faites pour jouer les airs vénérables de la haute Antiquité.
> Quand je frappe légèrement le bois de cet instrument, il tinte comme du bronze ou du jade; mais si je frappe plus fort, il se met à rugir comme un tigre ou un dragon. C'est là bien autre chose qu'un instrument seulement agréable à jouer...»

Le *qin* construit par un grand luthier, avec un matériau exceptionnel, ne ressemble plus aux instruments ordinaires; ce n'est pas une simple amélioration qualitative qui se produit, mais un véritable changement de nature. Avec un tel instrument, le musicien peut faire l'expérience des dimensions cosmiques de sa musique, comme si, soudain, il était mis en présence des forces élémentaires. C'est là tout le sens de ce «rugissement du tigre et du dragon». Ces sonorités naturelles et surnaturelles prennent le pas, – dès que l'instrument est véritablement sollicité – sur la musique humaine, symbolisées ici par le timbre du bronze et du jade[8].

---

[8] Voici encore deux inscriptions extraites du même recueil que nous livrons au plaisir du lecteur:

«Age d'or»
Cette cithare est pure comme le Sans-Nom;
Je l'effleure, elle résonne et captive mon cœur;
Porteuse de silence elle n'est point muette;
Pleine de charme elle ne cherche pas à séduire.
Moi seul te connais.
Hautes montagnes, profondes eaux!

«Cloche givrée»
En lui vivent les sons vastes du Ciel et de la Terre,
D'avance il connaît toutes les transformations.
Le prunier va fleurir,
La lune, parcourir le ciel.
En haut le vide,
En bas l'horizon laiteux.
Mon cœur est pareil à ce disque de jade immaculé.
Plus de *qin*, plus de cordes!

Nous terminerons par une autre inscription du philosophe Zhu Xi, qui donne cette fois la parole à son instrument et commence par lui faire prononcer deux phrases imprégnées de moralisme. Les termes sont presque textuellement ceux de notre première citation et témoignent de la pérennité de cette idée d'une dimension éthique dans la musique de *qin*. Mais le texte, très bref, se termine sur une ouverture: il évoque l'action du Ciel et de la Terre. En jouant, le musicien prend part à cette action, vaste mouvement dans lequel il entre et qui, aussitôt, le porte. Véritable microcosme, bombé sur le haut comme le Ciel et plat en dessous comme la Terre, l'instrument lui-même est à l'image de cet échange. Pour celui qui en joue, il est à la fois le lieu et le moyen de la révélation. C'est par lui que s'opère la transformation intérieure, que s'élabore et se concrétise l'expérience esthétique:

«Cultive la rectitude et l'harmonie qui t'habitent,
Empêche les passions mauvaises de naître en ton cœur;
Le Ciel et la Terre ne parlent pas, mais les êtres obéissent;
Moi seul, avec toi, pouvons en sonder toute la profondeur.»

Références

VAN GULIK Robert H.
1969 *The Lore of the Chinese Lute: an Essay in Ch'in Ideology*. Tokyo, Rutland (Vermont): Sophia University & The C.E.Tuttle Cy. [A *Monumenta Nipponica* Monograph].

Li Bai quanji
1977 Pékin: Zhonghua shuju.

Lüshi chunqiu jiaoshi
1984 Shanghai: Xuelin chubanshe

Qinqu jicheng
1981 Wenhuabu wenxue yishu yanjiuyuan Yinyue yanjiusuo Beijing guqin yanjiuhui. 24 vol. Pékin: Zhonghua shuju.

Zhongguo gudai yuelun xuanji
1981 Wenhuabu wenxue yishu yanjiuyuan Yinyue yanjiusuo Beijing guqin yanjiuhui. Pékin: Renmin yinyue chubanshe.

RÉSUMÉ

Dans la musique classique chinoise, les mots jouent un rôle considérable. Ce besoin de s'exprimer verbalement se retrouve jusque dans les inscriptions que les lettrés faisaient graver sur des *qin* anciens pour célébrer les vertus de certains instruments exceptionnels. Le *Qinshu daquan*, ouvrage encyclopédique sur le *qin* publié en 1590 rassemble une trentaine de ces inscriptions. Nous en avons traduit et analysé une sélection datant la plupart de la dynastie des Song (960-1275) car elles sont autant de témoignages sur les conceptions esthétiques d'une période particulièrement riche de l'histoire culturelle chinoise.

ABSTRACT

In classical chinese music words can play a considerable role. The urge for expression, the taste for writing, so typical of chinese literati, *can be traced even to the inscriptions engraved on certain ancient* qin. *The* Qinshu daquan, *an encyclopaedic* opus *devoted to that instrument published in 1590, reproduces about thirty such inscriptions, which are often of considerable literary and musical interest. We believed it would be useful to translate and to analyse a selection of these texts, mainly dating from the Song dynasty (960-1275), because they offer first hand testimony on the musical thought of that crucial period in the developpement of chinese aesthetics.*

UN VOYAGE VERS L'INCONNU
Conventions esthétiques dans la musique des Anlo-Ewe du Ghana*

Daniel Avorgbedor

Le problème du concept d'«esthétique» – terme attribué à Alexander Baumgartner (1750) – et de ses définitions est l'un des sujets les plus controversés à avoir retenu l'intérêt des chercheurs. A l'heure actuelle, les définitions ont acquis de nouvelles dimensions polémiques et dialectiques, qui rappellent d'une manière frappante les dissensions du passé[1]. Mais nous ne sommes aujourd'hui pas plus proches de la «vérité» que ceux qui nous ont précédé. En effet, on pourrait décrire le débat en cours par l'analogie d'Abram Kaplan pour qui le chercheur jonglant avec les théories scientifiques ressemble à l'enfant qui agite un marteau (Kaplan 1964).

Les courants récents dans la discipline ethnomusicologique (Herndon & McLeod 1979, 1980; Blacking 1973; Béhague 1980) donnent aujourd'hui la place qui leur revient à la dynamique socioculturelle et individuelle qui modèle la pratique musicale et qui est, à son tour, influencée par elle. Mais cette réorientation est loin de garantir une meilleure compréhension de la question de l'esthétique. Un simple changement de contexte, voire la manipulation de certains paramètres d'ordre social, musical ou linguistique peut s'avérer être un raccourci fatal pour résoudre un problème éternel. On ne gagne pas non plus à adopter une terminologie excentrique ou séparatiste, comme la traduit le concept d'*ethnoesthétique*. L'abord de la nébuleuse de l'esthétique exige plus que de la facilité verbale; elle est aussi tributaire de la combinaison de deux domaines suspects, qui sont l'acuité intellectuelle et le hasard. Il suffit de jeter un coup d'œil sur quelques numéros récents de périodiques consacrés à l'esthétique pour se rendre compte que la situation ressemble bel et bien à un jeu d'échecs. Tels sont les prolégomènes qui devaient servir, non pas à écarter le sujet mais à former la trame sur laquelle il s'agira d'évaluer les exemples concrets qui seront décrits dans ce qui va suivre.

La thèse de Nissio Fiagbedzi (1978) est l'étude la plus complète portant sur la musique des Anlo. Mais elle ne contient que des références sporadiques au domaine de l'esthétique, qui n'a que peu retenu l'attention de l'auteur. Dans un

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Ainsi la perspective adoptée par Susan McClary (1987: 13-67) et Henry Kingsbury (1991: 195-219) prête sérieusement à controverse.

bref essai, Kobla Ladzekpo (1971: 6-13) aborde certaines pratiques musicales et sociales qui sont pertinentes pour la musique des Anlo-Ewe. Bien que ce texte mette en relief quelques-unes des conventions qui guident les pratiques d'interprétation musicale des Anlo-Ewe, il omet de mettre en perspective ce que ces conventions apportent à la notion générale d'esthétique, ou de quelle manière elles pourraient la remettre en cause. La musique des Anlo-Ewe est aussi le thème de l'ouvrage plus récent et plus fouillé de John Chernoff (1979). Souhaitant étayer l'hypothèse d'un fondement social de l'esthétique, susceptible de s'appliquer à plusieurs cultures africaines, l'auteur passe cependant à côté de certains aspects de la musique des Anlo-Ewe qui seraient tout à fait pertinents pour l'étude de l'esthétique. C'est pourquoi nous nous sommes assigné la tâche de nous concentrer ici sur un nombre limité de faits sociaux et musicaux indissociables, qui concourent à déterminer une pratique musicale séduisante et dotée de signification. Nous considérerons que des variations dans ces conventions selon le contexte, la fonction et le genre font partie intégrante d'un ensemble de procédures établies.

La musique dans la société anlo-ewe

Les Anlo-Ewe du sud-est du Ghana possèdent de nombreuses formes musicales et en créent occasionnellement de nouvelles, au gré des initiatives individuelles ou collectives et en réponse à des occasions ou des pratiques sociales particulières. Il existe notamment des musiques destinées au divertissement, aux funérailles, aux personnes de haut rang, aux associations cultuelles, aux groupes de femmes ou de jeunes. D'autre part, une forme comme l'*adzro* se prête à être interprétée à diverses occasions, qu'il s'agisse du rite funéraire à la suite du décès d'un adulte ou d'un simple divertissement. Parmi les genres réservés à une occasion spécifique, on trouve ceux qui se rapportent aux maisons de culte et à la fonction politique. La société des Anlo-Ewe est de type étatique et centralisé, dotée d'un chef suprême et de sous-chefs. Un village typique des Anlo-Ewe est divisé en concessions dont chacune aspire à l'excellence musicale et sociale. Le rang social de chaque concession se définissant entre autres par la qualité de ses prestations musicales, tous ses membres participent activement au jeu musical; en effet, cette participation est un élément crucial du processus de socialisation.

Chez les Anlo-Ewe, le domaine musical comprend habituellement le chant, la danse et le jeu instrumental. Parmi les instruments dominent les percussions, notamment les tambours et les hochets en calebasse, auxquels il convient d'ajouter les claquements de mains. La création d'un ensemble musical et d'une nouvelle forme musicale est souvent précédée d'une longue période de répétitions consacrées à l'apprentissage formel de compositions vocales qui sont l'œuvre de compositeurs renommés, ainsi que des formules rythmiques et des évolutions chorégraphiques qui doivent leur servir d'accompagnement.

Si les Anlo-Ewe pratiquent une grande diversité de formes musicales, celle qui leur est associée le plus souvent, soit l'*agbadza*, est aussi celle à laquelle manquent, hélas, les caractères les plus saillants de la musique anlo-ewe[2]. Toute discussion des normes et des conventions gouvernant le jeu musical chez les Anlo-Ewe doit commencer par le genre appelé *xatsevu*, qui englobe diverses formes (Fiagbedzi 1977).

vudodo [«assembler la musique»]

La première interprétation en public d'une nouvelle musique parmi les Anlo-Ewe est précédée d'une longue période de répétitions à huis clos, si l'on peut dire: l'endroit où se déroulent les répétitions est tenu secret, et les répétitions se font en pleine nuit[3]. Pendant ces séances, le niveau sonore de l'activité musicale est réduit au minimum afin que les membres d'autres ensembles ne puissent entendre la musique avant sa première interprétation en public. D'autres mesures sont prises pour empêcher que les musiciens ne chantent les nouvelles chansons chez eux, ce qui signifierait qu'elles seraient portées prématurément à la connaissance des non-membres. Cette considération initiale est importante et pertinente pour la notion de convention esthétique, notamment en ce qui concerne l'élément de surprise. On le verra, cet élément comporte une finalité à la fois idéologique et artistique, comme c'est le cas aussi dans de nombreuses autres traditions artistiques, occidentales ou non.

Une nouvelle composition musicale peut être le résultat de nombreux facteurs, qui en déterminent à la fois le type et la signification. Par exemple, un ensemble pourrait décider d'ajouter le *gohū à son répertoire pour l'une des raisons suivantes: 1) montrer aux ensembles concurrents que l'on sait mieux interpréter le gohū; 2) maintenir un répertoire comparable à ceux des ensembles rivaux; 3) démontrer un goût musical plus sûr et un répertoire plus vaste que ceux des ensembles concurrents qui ne pratiquent pas cette forme; 4) élargir son répertoire, ce qui se répercute de manière significative sur son bien-être musical et social; il arrive encore qu'un individu créatif apporte de nouvelles idées musicales valant la peine d'être mises à l'épreuve, comme cela arrive avec des formes musicales telles que le gahū et l'akpalu*[4]. Mises à part les nouvelles

---

[2] Dans l'original anglais, le terme est *music-dance*, traduit ici, d'accord avec l'auteur, simplement par musique ou jeu musical. Selon l'auteur, le terme de *music-dance* vise à souligner la diversité des formes d'expression artistique propre à tout événement musical chez les Anlo-Ewe, y compris la danse [n.d.l.r.].

[3] Dans la communauté à laquelle appartiennent les membres de l'ensemble, un sifflet est joué en guise d'avertissement, environ une heure avant le début des répétitions; c'est une imitation sonore et rythmique de la phrase *miwɔ kaba midzo*, «prépare-toi vite pour que nous puissions y aller».

[4] Hesinɔ Vinokor Akpalu (mort vers 1978), compositeur de chansons, fonda un nouvel ensemble nommé *Akpalu* (voir aussi Nayo 1964). Kobla Ladzekpo est le seul qui s'occupe actuellement d'une recherche sur les origines du *gahū*, qui fut introduit par des personnes ayant voyagé au Togo, au Bénin et au Nigéria.

compositions musicales, ces ensembles interprètent aussi des pièces empruntées à d'autres groupes ethniques. Des formes comme l'*asafo* (originellement associé aux sociétés militaires des Akan) et le *fofui* (ou *tigare*, nommé d'après un culte emprunté) ont conservé jusqu'à un certain degré leur instrumentarium, leurs paroles, leurs styles mélodiques et leurs chorégraphies d'origine. En dehors du contexte à proprement parler, ces types empruntés témoignent néanmoins d'une difficulté considérable liée à l'interprétation de musiques provenant d'un autre environnement culturel, qui est la quasi- inintelligibilité des paroles [5]. D'une manière générale, les ensembles musicaux valorisent fortement la capacité d'élargir et de diversifier le répertoire par divers moyens admissibles et par le recours aux ressources individuelles, collectives, locales et étrangères.

uuheheɖego [«sortir la musique en plein air»]

Après de longs mois de répétitions, l'ensemble se présente pour la première fois en public; cet événement important est connu sous le nom de u*uheheɖego*. Le principe artistique et stratégique qui sous-tend ce terme peut se résumer ainsi: une œuvre d'art créée avec soin à huis clos est maintenant prête à être exposée à l'appréciation et à l'évaluation du public. Tant l'«appréciation» que l'«évaluation» sont des concepts très importants que l'on comprend le plus aisément dans le contexte de la première apparition en public. La présence de *nukpɔlawo* (c'est-à-dire de spectateurs) est la condition *sine qua non* du jeu musical chez les Anlo-Ewe (à l'exception de certaines occasions, notamment rituelles). D'autre part, les spectateurs forment un public averti et sont loin d'assister passivement à l'événement; ce sont de véritables experts prêts à ouvrir yeux, oreilles et bouche pour critiquer ou louer la prestation[6]. Cette attitude critique d'un public composé surtout de membres d'ensembles concurrents explique en partie la qualité du jeu musical et l'esprit d'équipe, caractéristiques des séances de répétition autant que des représentations en public. Face à une composition réussie, les Anlo-Ewe sont amenés à participer activement, qu'ils soient experts en musique ou simples auditeurs. Afin de garantir la qualité du jeu tout au long du u*uheheɖego* et même au-delà, on se soumet à une discipline stricte, y compris des amendes infligées à ceux qui arrivent en retard aux répétitions ou à la représentation en public. Cette discipline individuelle et collective comprend également des sanctions pour les compor-

---

[5] Contrairement aux paroles tronquées, l'utilisation des instruments musicaux originels répond à deux facteurs surtout, qui sont la valeur symbolique et la nature concrète des instruments musicaux d'une part, et le fait qu'ils permettent d'identifier les institutions religieuses et politiques auxquels ils se rattachent, d'autre part.

[6] Une distinction s'impose entre public et interprètes, selon leur niveau de participation. Les spectateurs individuels sont toutefois libres de se joindre au jeu si celui-ci les inspire suffisamment.

Fig. 1: Le costume (l'uniforme) et un riche décor entretiennent l'ambiance festive et musicale au cours de cérémonies particulières telles que la réorganisation et le renouvellement d'un ensemble musical.

tements susceptibles de déranger la manifestation, notamment l'ébriété. Étant donné que la qualité de l'événement est déterminée par la bonne conduite des artistes, on s'efforce à identifier ceux qui transgressent les interdits, on les avertit et on les punit s'il le faut. Chez les Anlo-Ewe, les conventions et le niveau d'engagement physique et affectif associés aux événements musicaux diffèrent ainsi considérablement de ceux qui gouvernent l'interaction sociale ordinaire.

L'élément de surprise est un concept important dans la musique anlo-ewe. Dans le u*vuheheɖego*, la phase initiale se déroule de la manière suivante: à l'aube, les musiciens de l'ensemble nouvellement formé se retirent hors du village en emportant leurs instruments, leurs costumes et les autres accessoires nécessaires. Juste avant le lever du soleil, ils commencent à entrer dans le village avec leurs nouveaux sons et les effets visuels créés pour la circonstance. Peu à peu, après un cortège musical à travers tout le village, assorti de brefs arrêts à des endroits stratégiques, les interprètes arrivent enfin sur leur terrain de jeu habituel. Parfois la procession, connue sous le nom de *vulɔlɔ*, comprend également la *hadzradzra* (littéralement: «vente de chansons», pendant laquelle des chansons clefs du nouveau répertoire sont interprétées en des endroits stratégiques). En un sens, la *hadzradzra* est une manière de vanter la musique, tout en

donnant à tel ou tel public choisi une occasion supplémentaire d'évaluer la composition. On tend à multiplier ces occasions en organisant deux représentations par jour, l'une le matin, l'autre en fin d'après-midi, tout cela pendant trois à sept jours. C'est seulement au cours du *uuheheɖego* que le nouvel ensemble se produit pendant une si longue période. A ces occasions, le jeu musical est rehaussé par le port des costumes prescrits, avec leurs motifs ou dessins caractéristiques qui sont généralement les mêmes pour tous les membres de l'ensemble. L'emprise visuelle et le message du costume sont renforcés par un drapeau portant le nom et la devise de l'ensemble, ainsi que par d'autres éléments décoratifs. Dans la plupart des cas, un ensemble d'objets à forte emprise visuelle et symbolique appelé *dufozi* se dresse au centre du terrain réservé à la manifestation. Cet ensemble de sculptures exprimant l'idéologie du groupe ou certains proverbes constitue un facteur supplémentaire d'attraction du public.

La notion d'attraction est inscrite dans le nom même de ces objets: *dufozi* signifie «tous se rassemblent». Or, la contribution musicale ou esthétique de ces objets doit être mise en rapport avec l'importance générale des formes d'art apparentées de la musique anlo-ewe. D'une manière générale, la musique – généralement appelée *uufofo* (littéralement «battre le tambour») – comprend le chant, la danse, la gestuelle, des énoncés poétiques spécifiques, un costume, des images visuelles, des idiophones d'accompagnement, ainsi que divers niveaux de théâtralisation. Toutefois, la manière d'utiliser tout cela peut varier considérablement selon le genre et le contexte[7]. Dans un cadre formel comme le *uuheheɖego* ou les funérailles d'un chef, les conventions et les formalités sont observées plus strictement, y compris l'utilisation de nouveaux instruments de musique, de nouveaux costumes et le recours à l'étalage de *dufozi*. Il s'agit là d'occasions idéales qui font ressortir le meilleur de la musique des Anlo-Ewe. Étant donné que la présence de spectateurs est indispensable à un événement musical réussi, une des fonctions des *dufozi* est de capter l'attention du public par leur attrait spectaculaire. L'étalage visuel tend à produire une ambiance musicale chargée d'émotions fortes grâce à ses attributs méta-communicationnels et symboliques, susceptibles de renforcer l'effet des paroles des chansons (Avorgbedor 1985: 67-92). En bref, cet assemblage visuel quasi autonome contribue à susciter l'intérêt tant du public que des interprètes, tout en diversifiant et en renforçant les éléments qui favorisent une stimulation sensorielle maximale. C'est pourquoi la simple création d'une occasion festive ou l'étalage d'objets dans l'espace et dans le temps ne constitue nullement une condition suffisante pour assurer la transmission optimale d'idées musicales; celles-ci doivent être intégrées et interprétées en fonction du but musical poursuivi et des moyens mis en œuvre pour y parvenir.

---

[7] Par exemple dans le *haló*, une tradition musicale désormais interdite qui comportait des insultes et d'autres agressions, l'accent était mis sur la théâtralisation et les images sculptées, qui viennent renforcer les injures chantées. Pour plus de données sur le *haló*, voir Avorgbedor (1994:83-112; 1990-91: 61-80).

Fig. 2: Procession cérémonielle de l'ensemble «Kemelio» (l'appellation générique de la musique est *adzida*).

Les aspects iconographiques, suggestifs et kaleïdoscopiques de l'étalage visuel et iconique se rattachent à leur tour à d'autres courroies sensorielles qui sont liées au milieu culturel et à la vision du monde. A ces occasions spéciales, les dirigeants des ensembles, hommes ou femmes, qu'on appelle u*umegāwo* (littéralement «les gens importants de la musique»), prennent place dans un endroit qui leur est réservé juste à l'extérieur du cercle des interprètes, derrière les tambours et les autres instruments de percussion. Les u*umegāwo* sont flanqués de leurs assistants connus sous le nom de *tegayiwo* – pratique modelée en partie sur les traditions associées à la chefferie. Ces personnes vêtues de leur attirail cérémoniel contribuent à enrichir l'atmosphère festive qui règne. Les u*umegāwo* ne prennent pas part au jeu musical au même titre que les autres participants; ils dansent à un seul moment au cours de l'événement. Cette participation mémorable comporte de nombreuses implications pour la qualité de la manifestation toute entière; par ce moyen, ils donnent leur approbation symbolique à l'événement musical en cours. La fonction de leur brève danse chargée de symboles est, soit de confirmer la qualité du jeu musical, soit de précipiter la fin de la manifestation si elle ne devait pas répondre aux attentes. Il arrive aussi que la danse des u*umegāwo* demeure sans emprise réelle et ne parvienne pas à engendrer la dynamique musicale souhaitée; dans ce cas, elle se réduit à une sorte de rituel gratuit qui est resté en-deçà de son objectif et de son potentiel inhérent d'amélioration du niveau musical.

Dzokpikpli [littéralement «la chamaillerie», joute]

Une autre occasion servant de prétexte à reconsidérer et à évaluer les conventions musicales est l'événement appelé *dzokpikpli*. Comme le suggère son sens littéral, ce terme désigne une joute musicale – survenant le plus souvent de manière spontanée – qui oppose deux ensembles venant, soit du même village, soit de villages différents. En voici un exemple. En 1965, deux ensembles de villages différents, Sasieme et Afiadenyegba, se mirent d'accord pour jouer dans un troisième village, Seva, où il y avait eu un décès. Le défunt avait des parents et des amis tant à Sasieme qu'à Afiadenyigba. Étant donné les relations étroites, voire symbiotiques qui existent entre la participation musicale et le bien-être social, le jeu musical offre aux participants des occasions spéciales de manifester leur soutien à ceux qui traversent une période de crise existentielle, de raffermir leurs liens sociaux et de s'acquitter de leurs obligations sociales. En dépit d'un conflit de date entre les deux ensembles, ceux-ci finirent néanmoins par obtenir l'autorisation de se produire simultanément le même jour[8].

Dans notre exemple, les deux groupes se sont rencontrés par hasard, et aucun d'eux n'a pu se retirer à une heure si tardive. Le jeu commença (l'un des groupes était un peu en retard), chaque ensemble interprétant sa propre musique (par exemple, les gens de Sasieme interprétèrent *adzida*, tandis que l'ensemble d'Afiadenyigba interpréta *adzro*, connu aussi sous le nom de *dunekpoe*). Lorsque deux ensembles jouent différents types de musique en situation de *dzokpikpli*, la différence entre eux exerce peu d'influence sur les critères de jugement du public. Après une heure de jeu, les partisans de l'ensemble de Sasieme étaient devenus plus nombreux; ils ne cachaient pas leur admiration, et de nombreuses louanges se faisaient entendre. En même temps, le nombre des partisans de l'ensemble d'Afiadenygba ne cessait de diminuer, à l'exception d'un petit groupe de sympathisants dont la plupart étaient alliés par mariage ou par des liens de parenté étendue à l'un ou l'autre membre de l'ensemble. Comme nous le verrons, pour les Anlo-Ewe, de tels liens sociaux et pareille loyauté ne sont pas considérés comme constituant des critères pertinents ou fiables dans l'évaluation des événements musicaux. Dans les situations où le jeu des deux ensembles est de qualité égale, on constate que le public va et vient entre l'un et l'autre, les interprétations étant manifestement aussi attrayantes l'une que l'autre. Bien que le public soit l'arbitre ultime, les membres de l'ensemble victorieux consacrent parfois leur exploit verbalement sous forme de chansons composées sur-le-champ afin de ridiculiser l'adversaire, comme il fut le cas au cours du *dzokpikpli* dont il est question ici.

Il existe également une forme plus sérieuse mais négative du *dzokpikpli*, connue sous le nom de *haló*. Dans ce cas, le jeu est motivé par des hostilités entre groupes, que l'on finit par chanter et théâtraliser en recourant à n'importe quelle forme musicale choisie (Avorgbedor 1990-91: 61-80; 1994:83-112). Les ensembles concurrents attaquent et contre-attaquent au gré des prestations

[8] Il est rare que les hôtes annoncent des conflits dans l'horaire de jeu des ensembles invités.

musicales. Étant donné que celles-ci tournent autour de l'infamie et des insultes dirigées contre certains individus, les spectateurs qui se sentent offusqués sont amenés à réagir, verbalement aussi bien que physiquement, pendant et après le *haló*. En conséquence, certains d'entre eux risquent de subir des blessures psychologiques durables et d'être stigmatisés socialement. Un indice de la violence et de l'agressivité engendrées par le *haló* est le nombre d'arrestations et de morts provoquées par ce type d'événement que le Gouvernement ghanéen a d'ailleurs interdit en 1962. Le *haló* diffère ainsi du *dzokpikpli* à plusieurs égards: il possède une autre finalité et un ensemble de règles spécifiques, sans parler de ses répercussions sociales. Par exemple, dans le *haló*, l'accent est mis davantage sur l'expression virulente d'injures par la théâtralisation autant que par les paroles des chansons qui offrent un mélange subtil de faits et d'allégations. De plus, il y a un usage plus créatif des images visuelles afin de renforcer l'emprise des insultes sur les concurrents[9]. Le *haló* est ainsi une bonne illustration d'une forme musicale où l'application de critères d'évaluation et leurs répercussions sociales et musicales sont étroitement dépendantes du genre lui-même.

Les implications musicales de la joute musicale ou *dzokpikpli* sont cependant toujours pertinentes pour la discussion du *haló*. En dehors des avantages sociaux et personnels recherchés, une représentation de *haló* constitue une tentative sérieuse d'explorer et de manipuler sa supériorité musicale. Le facteur de supériorité est si central que les compositeurs, appelés *hesinowo*, cherchent à s'attirer les bonnes grâces d'un *hadzivodu* (littéralement «dieu chanteur»), une force surnaturelle associée à la créativité musicale. Le point musical culminant du *haló* est atteint lorsqu'une tierce partie, venant d'un village différent, assume le rôle d'un juge indépendant dont le verdict déterminera le vainqueur. Les deux ensembles concurrents jouent à tour de rôle dans le *haló*, et chacun se soumet à un règlement spécifique qui requiert la présence de chaque ensemble (c'est-à-dire en tant que public) lorsque c'est le tour de l'ensemble rival. De ce point de vue, le *haló* diffère considérablement d'un *dzokpikpli* habituel. Le vainqueur du *haló* reçoit un drapeau blanc orné du motif et du proverbe de circonstance[10]. Parfois, le vainqueur est choisi prématurément, notamment lorsque son adversaire ne parvient pas à contenir sa rage et se met ainsi à perturber le jeu par des agressions physiques intempestives. Parfois aussi l'ensemble concurrent cherche à déranger la manifestation en se mettant à jouer en même temps. Ce faisant, le rival enfreint le règlement destiné à assurer le bon déroulement de l'événement musical. D'autre part, un tel jeu simultané et perturbateur est considéré comme un moyen fort efficace pour détourner le public de son rival.

---

[9] Pour plus de données sur le rôle du concret dans l'impact affectif des paroles des chansons, voir Avorgbedor (1985: 67-92).

[10] Ces jugements sont d'ailleurs fréquemment défiés ou contestés.

Autres domaines pertinents

L'observateur critique serait peut-être amené à considérer comme relevant de l'esthétique tout ce qui se passe dans la pratique musicale des Anlo-Ewe (ou de toute autre ethnie africaine): c'est effectivement une tendance que l'on retrouve dans une bonne partie de la littérature ethnomusicologique. Inversement, on pourrait écarter la musique en question comme étant une forme d'expression «primitive» impossible à détacher des émotions individuelles qu'elle suscite et du contexte social plus large dans lequel elle s'insère. Or, les exemples présentés ici font état de pratiques et de concepts qui nous sont à la fois familiers et étrangers, susceptibles de nous éclairer sur la nature de l'esthétique et les problèmes qu'elle soulève. Afin de préciser davantage le point de vue des Anlo-Ewe en la matière, considérons quelques-uns des paramètres et des conventions qui gouvernent l'expression de commentaires, verbaux ou silencieux, à propos d'un événement musical donné.

Un ensemble musical typique est composé de *uumegãwo* (présidents), d'*akametsiawo* (personnes clefs), de musiciens qualifiés comme l'*azãgunɔ* ou le *uunɔ* (tambourinaires), le *hɛnɔ* ou *hasinɔ* (maître chanteur) et la *hatsovi* (meneuse du chant féminin, qui seconde le *hɛnɔ*), ainsi que du *kanɔ* (personne qui tient la cravache, qui veille au maintien de la discipline), ou encore de l'*atsiãwɔla* (styliste, danseur décoratif). Le talent et l'exploit individuels sont importants, le premier étant susceptible de se transmettre par héritage. Toutefois, on reconnaît les individus sur la base de certains traits préférentiels. Par exemple, la *hatsovi* doit avoir une voix sonore, claire et «douce»; seules les personnes dotées d'un talent poétique et d'une créativité musicale considérables peuvent être des *hɛsinɔwo*. Ces exigences vont de soi, et aucun ensemble ne se risquerait à perdre la face en y dérogeant. Les critères d'évaluation du jeu musical prennent en considération tous les aspects que nous venons d'énumérer, en plus d'autres paramètres établis ou contingents évoqués ci-après.

Pour chaque représentation musicale dotée de sens, un facteur capital est le degré d'enthousiasme et d'intérêt qu'elle suscite. C'est dans ce contexte qu'il faut considérer le rôle du *kanɔ*: celui-ci se promène muni d'un bâton et tape légèrement les pieds de ceux qui semblent indifférents au jeu ou manquent visiblement d'énergie. D'autres astuces existent qui répondent à des objectifs semblables, comme l'exclamation périodique «*hoɖoɖuio*!» sur une forme antiphonale. Cette exclamation est musicalement signifiante parce qu'en introduisant un moment de fraîcheur dans le jeu, elle rend les participants plus alertes. Cette astuce complète ainsi la fonction remplie par le *kanɔ*. Dans le *dzokpikpli* décrit plus haut, un partisan de l'ensemble perdant avait conseillé aux interprètes d'«animer la musique par quelques exclamations». Globalement, la qualité de la musique est ainsi déterminée par le degré d'énergie et d'enthousiasme qu'elle parvient à générer chez les participants.

Les commentaires verbaux émis par le public ne suffisent pas pour confirmer le niveau d'un événement musical. Bien qu'on maintienne une distinction entre interprètes et public, des spectateurs individuels peuvent se joindre au jeu,

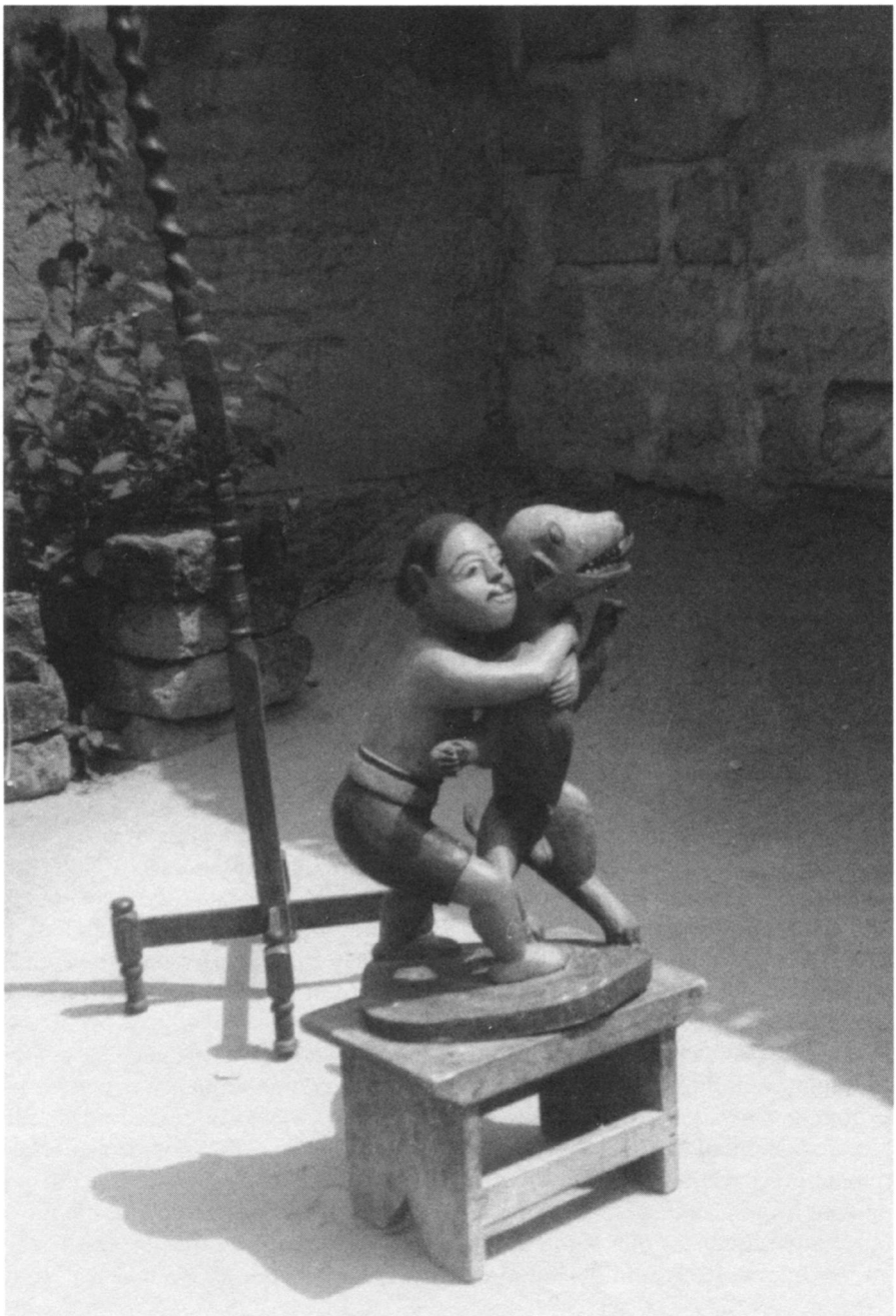


Fig. 3: Exemple d'une sculpture appelée *dufozi*, dont les associations symboliques et l'attrait esthétique contribuent à rehausser l'emprise visuelle du spectacle et le message véhiculé par la musique et les paroles des chants.

même sporadiquement. Mais une telle réaction du public est généralement motivée par une prestation attrayante et motivante. Aux moments d'allégresse musicale, on entend certaines expressions parmi le public ou les interprètes, par exemple: *evua le afɔ tsɔm* (la musique prend pied), *ele totom ɖe eme* (ça chauffe), *eɖo ŋana me* (voilà qu'elle devient agréable)[11]. Afin de maintenir le dynamisme musical du moment, les femmes de l'ensemble tentent d'inciter les spectateurs à participer en leur jetant des mouchoirs. Le spectateur peut refuser cette invitation subtile en rejetant le mouchoir, soit parce qu'il est trop timide, soit parce que le jeu musical le laisse indifférent. Il arrive aussi qu'un spectateur se joigne spontanément à l'ensemble. Mais une telle participation n'est pas nécessairement le signe d'un événement musical mémorable ; elle peut aussi être une expression de courtoisie envers les invités. Il importe donc de considérer les paramètres et conventions qui ressortent d'une prestation musicale donnée – qu'ils soient établis ou en voie de gestation – en fonction de la totalité des conventions sociales. Ce n'est pas seulement l'interaction propre à l'événement musical qui lui confère un sens, mais encore les choix spécifiques qui répondent à des situations nouvelles et contingentes.

Un autre domaine d'investigation pertinent pour la notion d'esthétique concerne les ajustements uniques ou les mesures d'innovation auxquels on recourt lorsque les ensembles sont – directement ou indirectement – en compétition musicale. Dans la plupart des situations formelles, le jeu suit la structure musicale ordinaire, mais il existe une possibilité d'allonger ou de raccourcir les séquences moins importantes du point de vue musical. Par exemple, dans l'*adzida* ou le *gohū*, le jeu commence par une brève interprétation de l'*afa uū*, la musique des devins. Par ce prélude, qui peut être interprété rapidement ou lentement, on supplie les divinités pour qu'elles veillent au succès de l'événement. Étant donné que l'*afa uū* fait partie intégrante de la structure globale de la musique, on ne l'omet jamais en circonstance formelle. D'autre part, à cause de l'esprit de compétition et de la quête de supériorité musicale qui opposent les ensembles, l'orientation idéologique et métaphysique du prélude contribue à son interprétation convenable. Toutefois, certaines situations exigent que le prélude soit raccourci afin de passer plus rapidement à une séquence dotée d'une signification musicale plus grande.

Dans la joute opposant les villages de Sasieme et Afgiadenyigba, l'ensemble vainqueur mit une fin abrupte à son interprétation d'une séquence connue sous le nom de *hatsiatsia*, dont les chansons principales sont exécutées sur un simple accompagnement de cloches. Étant donné que l'ensemble de Sasieme avait clairement pris l'avantage sur son rival, il fallait maintenir, voire améliorer le jeu qui pouvait lui assurer la victoire. Pour y parvenir, l'ensemble accorda plus d'importance aux séquences plus signifiantes et valorisantes, mais sans porter atteinte au déroulement normal du jeu musical. La fin abrupte du *hatsiatsia* permit

[11] Cette dernière expression comporte des connotations érotiques lorsqu'elle est employée dans un contexte non musical.

également d'insérer un moment dramatique spécial destiné à exacerber l'attente du public. A ce moment particulier du *dzokpikpli*, le choix tomba sur la séquence appelée *uulili*, qui combine chant, danse et jeu de tambours. Dans le contexte du *haló*, c'est le *hatsiatsia* que l'on considérerait comme une séquence propre à être mise en valeur, car l'accent est mis sur les paroles des chansons, le plus souvent des injures (celles-ci étant au cœur du *haló*). Par conséquent, les choix esthétiques sont d'ordre stratégique et varient d'un genre à l'autre, d'une situation à l'autre. D'autre part, ils sont aussi déterminés par le déroulement de l'événement musical particulier.

La qualité d'une prestation musicale ressort également de sa durée totale. Par exemple, une prestation qui se déroule l'après-midi se termine normalement vers 18 heures. Mais les interprètes tout comme le public peuvent faire en sorte qu'elle se prolonge plus tard, par exemple lorsque les participants éprouvent beaucoup de plaisir et qu'ils veulent le faire durer. Une manifestation qui serait normalement de deux heures et demie peut ainsi durer une heure de plus. Dans certains cas, le jeu se termine officiellement à l'heure prévue mais ceux qui veulent le prolonger peuvent rester là et continuer à chanter. En bref, ce n'est pas seulement sa durée mais encore sa valeur qualitative qui détermine le succès et l'impact affectif de l'événement musical. Les facteurs temporel et qualitatif sont en partie déterminés à leur tour par des événements contingents, tels que la quantité de présents que les artistes reçoivent de leur hôte ou de leur public. Normalement, le public récompense l'excellence de la prestation individuelle en donnant de l'argent, ce qui encourage les musiciens à continuer à améliorer leur jeu. Tout l'ensemble peut aussi recevoir des boissons alcoolisés. Certains interprètes s'attardent afin de participer à la consommation collective de boissons après la clôture officielle de la manifestation. En attendant de recevoir leur part, ils chantent. Parfois ces boissons ne représentent que des dons symboliques faits en vue de s'acquitter d'obligations mutuelles et de répondre aux conventions sociales, si bien que la prolongation de l'activité musicale ne reflète pas en soi la qualité de l'événement musical de la journée.

Un autre domaine important qui met en relief la sensibilité des gens face à leurs représentations musicales sont les noms donnés aux ensembles. Mise à part la nomenclature générale qui sert à distinguer les genres musicaux, les interprètes nomment leurs ensembles en tenant compte de leurs préférences politiques, musicales et philosophiques. Par exemple, un ensemble de *kinka* porte le nom de «Unity», un autre celui de «Dzive». Pour en rester à ces exemples, la première dénomination en anglais est une marque subtile du niveau élevé de scolarisation de ses membres. Cette méta-affirmation transmet ainsi aux ensembles rivaux un message de fierté et de supériorité. D'autre part, le terme «unity» évoque un proverbe bien connu dans plusieurs langues, y compris celle des Anlo-Ewe, qui dit: «l'unité (ou l'union) fait la force». L'appellation «Unity» souligne ainsi la cohésion du groupe et les avantages politiques, économiques et sociaux qui peuvent en découler.

L'autre nom, «Dzive» (littéralement «cœur amer») est une abréviation pour dire «*dzikudzinegba*» («que ton cœur soit brisé»). Ainsi le groupe «Dzive»

signifie aux ensembles concurrents que la qualité de son jeu risque de les exaspérer. De tels énoncés sont souvent considérés comme des défis sociaux emplis de provocation. L'expérience coloniale a amené de nombreuses nouveautés, tant positives que négatives, aux Ewe, voire au Ghana tout entier. Une des réponses initiales à l'intervention occidentale a été de s'approprier certains éléments en vue de finalités précises. Par conséquent, beaucoup d'ensembles musicaux projettent une image «progressiste» en se dotant de noms anglais comme «Britannia», «English», «Touring Car», «Favour»; ces dénominations véhiculent des images ou des analogies supplémentaires permettant aux ensembles de mettre en valeur leur jeu musical.

Conclusion

Il existe de nombreuses approches de la musique dont l'usage et les fonctions varient d'ailleurs considérablement dans le temps et dans l'espace. Toute spéculation sur la question de savoir quels critères sont susceptibles de constituer une base théorique adéquate pour appréhender l'esthétique doivent se limiter à un ensemble d'hypothèses qui reflètent clairement les conventions propres au type de musique considéré. En outre, les chercheurs doivent se tourner vers d'autres facteurs qui ne semblent pas se tenir «musicalement», et qui se révèlent peu à peu. Mais il y a une tâche encore plus importante: il faut s'assurer qu'on dispose de données suffisantes sur ce qui est visible et invisible, sur ce qui est dit et non dit, et sur l'ontologie de l'expérience artistique au niveau inconscient.

Références

AVORGBEDOR Daniel K.
1985 «The transmission, preservation and realisation of song texts: a psycho-musical approach». In *Cross Rhythms 2* (D. Avborgbedor & Kwesi Yankah Eds). Bloomington: Trickster Press, p. 76-92.
1990-91 «Some contributions of *haló* music to research theory and pragmatics». *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological & Ethnological Research* 32: 61-80.
1994 «Freedom to sing, license to insult: the influence of *haló* performance on social violence among the Anlo-Ewe». *Oral Tradition* 9(1): 83-112.

BAUMGARTNER Alexander Gottfried
1750 *Aesthetica*. Frankfurt/Oder.

BÉHAGUE Gerald Ed.
1980 *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Austin: University of Texas Press.

BLACKING John
1973 *How Musical Is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.

CHERNOFF John Miller
1979 *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Music*. Chicago: University of Chicago Press.

FIAGBEDZI Nissio
1977 *The Music of the Anlo. Its Historical Background, Cultural Matrix, and Style.* Thèse de doctorat, Université de Californie à Los Angeles.

HERNDON Alice Marcia & McLEOD Norma
1979 *Music and Culture.* Darby PA: Norwood Editions.
1980 *The Ethnography of Musical Performance.* Darby PA: Norwood Editions.

KAPLAN Abram
1964 *The Conduct of Inquiry. Methodology for Behavioural Sciences.* Scranton: Chandler.

KINGSBURY Henry
1991 «Sociological factors in musicological poetics». *Ethnomusicology* 35(2): 195-219.

LADZEKPO Kobla
1971 «The social mechanics of good music: a description of dance clubs among the Anlo-Ewe-speaking people of Ghana». *African Music* 5(1): 6-13.

McCLARY Susan
1987 «The blasphemy of talking politics during Bach Year». In *Music and Society. The Politics of Composition, Performance, and Reception* (Richard Lepper & Susan McClary Eds). Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-62.

NAYO N.Z.
1964 *Akpalu and His Songs.* Thèse de diplôme en musique africaine, Université du Ghana, Legon (1984).

RÉSUMÉ

Les Anlo-Ewe recourent à tout un éventail de conventions et de procédures dans leur pratique musicale qui, si elles varient selon la circonstance, le genre et la fonction, n'en témoignent pas moins d'une différence fondamentale par rapport à celles qui régissent la vie de tous les jours. Les Anlo-Ewe encouragent l'emprunt, l'innovation et le renouvellement dans le domaine musical; et on constate un lien étroit entre l'excellence musicale et le prestige social dans tous ce qui a trait à l'appréciation, à l'évaluation et à la critique de la musique. A certaines occasions spécifiques, comme la création d'un nouvel ensemble ou les funérailles d'un dirigeant d'ensemble musical, on recherche et parvient à un niveau très élevé de jeu musical. Divers moyens d'expression y sont réunis, tels que les images visuelles, la gestuelle, la poésie, la danse et la pantomime. Certaines conventions, comme la participation sélective du public, les dons, l'aménagement des lieux et les mesures disciplinaires, contribuent à la structure formelle de l'événement et à la substance de la musique, pour susciter une expérience musicale inoubliable. Les noms des ensembles expriment également la conception musicale et la philosophie collective de leurs membres.

ABSTRACT

A Journey into the Unknown: Aesthetic Conventions in Anlo-Ewe Music Dance. *The Anlo-Ewe of south-eastern Ghana employ a wide range of conventions and procedures in their music-dance performances. While these conventions vary according to each context, genre, and function, they constitute a sufficient evidence that suggests that the experiences of music-dance events among the Anlo-Ewe are different from those of ordinary life situations. Musical borrowing, innovation and renewal are encouraged, and both musical excellence and social prestige are linked together in the appreciation, evaluation and criticism of music-dance. Special occasions such as the founding of a new ensemble, contest, and the funerals for a deceased ensemble chairperson are among the main contexts during which the highest quality of music-making is sought and exemplified. A wide range of expressive means are united in performance, drawing from such related art forms as visual icons, gesticulation, poetry, dance, and mime. Certain formalities such as selective audience participation, gift-giving, spatial arrangement, and disciplinary measures are also united with the formal structure and content of the music-dance to achieve a maximum musical experience. The manner in which ensembles are named also reflects the performers' musical understanding and group philosophy.*

DE LA REPRÉSENTATION DU VÉCU À LA THÉRAPIE MUSICALE
À propos du *mfung-a-miti* et du *nkir* des Ding du Zaïre

Lay Tshiala

Le débat sur l'esthétique est loin d'être clos chez ceux qui s'intéressent à l'art en général. Dans son dynamisme, ce débat a néanmoins permis le passage d'une période définissant l'esthétique à partir de canons dits universels à une période où l'on se réfère d'abord aux critères propres à la culture dans laquelle l'oeuvre d'art en question a été produite. Daphne D. Harrison (1985:49), appelant à l'abandon d'un certain ethnocentrisme, nous propose en ces termes une nouvelle ligne de conduite: «Lorsqu'on juge la valeur esthétique d'un fait culturel, il faut accepter le système de référence culturel dont il émane».

C'est dans l'optique de cette intéressante recommandation que je vais traiter des valeurs esthétiques dans deux formes d'art musical élaborées par les Ding du sud-ouest du Zaïre: la musique populaire *mfung*et la musique rituelle du *nkir*. Dans l'un et l'autre cas, mon principal souci est de mettre en évidence les critères sur lesquels s'appuient les Ding pour affirmer que l'exécution de tel ou tel autre genre musical été une réussite ou un échec. Mais je voudrais tout d'abord citer une pensée de J. H. Kwabena Nketia (1979) au sujet de l'esthétique en Afrique: «L'esthétique fait partie d'un système de référence qui comporte des valeurs sociales, artistiques et philosophiques, et qui peuvent être étudiées de façon empirique. En musique, les valeurs artistiques sont en rapport avec un ordre musical et poétique. Le choix des modalités d'exécution et d'interprétation dépend du code de perception. Ce cadre comporte des exigences stylistiques, aussi bien que des modèles de référence. La valeur de l'art est déterminée par des valeurs sociales; en d'autres termes, l'art est considéré comme beau lorsqu'il satisfait à des valeurs sociales» (*in* Harrison 1985: 51).

Les Ding

Le territoire habité par les Ding se situe au sud-ouest du Zaire. Il longe, dans son cours moyen, la rive gauche de la rivière Kasai (principal affluent du fleuve Zaïre) et constitue la frontière nord de la zone administrative d'Idiofa, dans le district du Kwilu, province de Bandundu.

Le milieu naturel environnant ce peuple conditionne largement ses activités artistiques, culturelles et religieuses. Le nord est constitué de forêts tropicales qui abritent des génies et une gamme variée d'animaux (gazelles, sangliers, antilopes, pangolins, etc.) dont les cornes et les peaux interviennent dans la fabrication d'instruments de musique ; certaines essences fournissent des trompes musicales ou permettent de façonner des tambours. Le sud est couvert de savanes herbeuses et boisées qui se transforment en galeries forestières dans les vallées et le long des cours d'eau.

L'organisation socio-politique est fondée sur la filiation matrilinéaire avec résidence patrilocale et reconnaît la famille nucléaire comme unité sociale fondamentale. L'ensemble des familles descendant d'un ancêtre commun constitue un clan, véritable entité politique et économique de base. Les chefs de clan, les chefs de groupement et les chefs de terres constituent la strate des nobles.

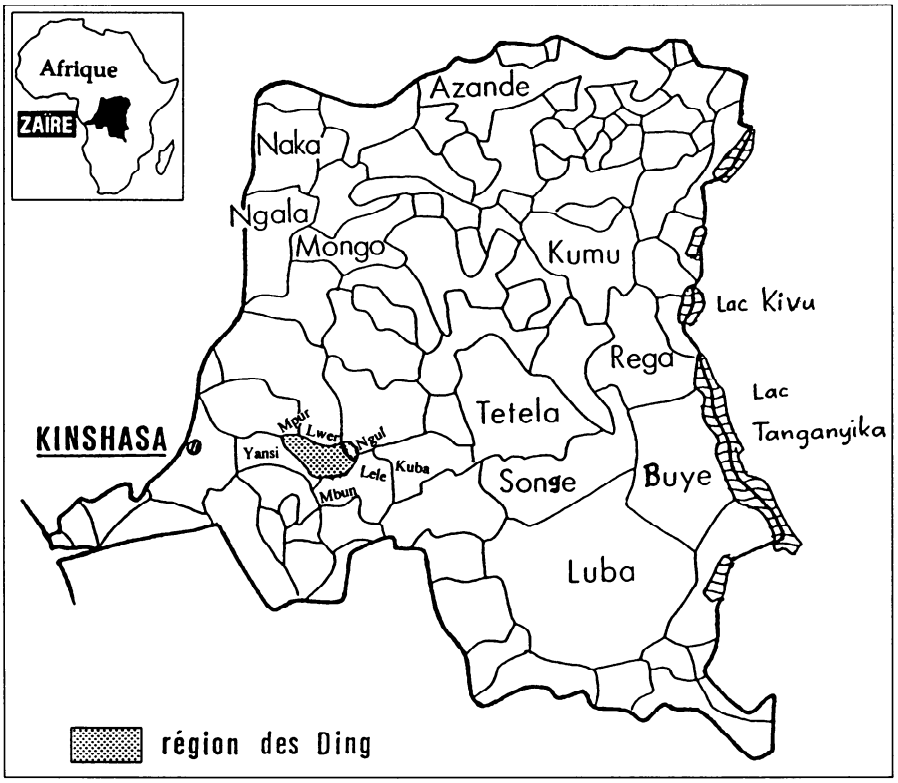
Le mariage, dans ses formes monogamique et polygamique, constitue chez les Ding le point de départ des diverses relations sociales et économiques. Le mariage polyandrique était jadis très en vogue chez les Ding orientaux (au même titre que chez les Lele voisins et chez les Kuba). A l'époque coloniale, cette institution qui n'a rien à voir avec la prostitution a malheureusement été confondue avec elle et farouchement combattue par les missionnaires. De nos jours, on en trouve encore des survivances dans certains villages des Ding orientaux où elles continuent à marquer la vie musicale de leur empreinte.

La langue des Ding appartient au groupe bantu et au sous-groupe kongo ; elle s'apparente à celle de leurs voisins immédiats que sont les Lwer, les Ngwi (Ngul), les Mbun, les Mpur et les Yansi. Les Ding partagent d'ailleurs avec ces peuples bien des traits concernant la vision du monde, la conception de la maladie et l'art musical qui sous-tend diverses activités de la vie.

L'art musical des Ding

En remontant aux temps anciens, on découvre que les Ding ont élaboré plusieurs formes de musique : *kikoeng*, *kingoel*, *waan*, *makyn-a-nkway*, *kimbar*, *kandoong*, *lungung*, *binzil*, *mfung-a-miti* et *mfung-a-nzoo*, les deux dernières étant les plus typiques des Ding, cest-à-dire celles par lesquelles ils sont ordinairement identifiés.

Les modes de production sonore utilisés à travers les âges dans les diverses formes musicales sont : le mugissement, les battements de mains ou de poitrine, les piétinements, les hochets, les tambours à membrane, les tambours à fente, les racleurs en bambou, les sifflets en cornes d'antilopes, les sanzas, les gongs, les trompes en bois ou en défenses d'éléphant. Ce peuple a successivement hérité de la modernité à travers l'harmonica, l'accordéon, la guitare, la contrebasse et le petit matériel électrique (micros, haut-parleurs, amplificateurs). Selon les circonstances, on retrouve ces instruments aussi bien dans le domaine du profane que dans celui du sacré.



De nos jours, chaque village ding dispose d'un orchestre néo-traditionnel (jouant en général des rythmes traditionnels avec des instruments modernes) qui interprète des morceaux de la musique zaïroise dite moderne ou qui produit ses propres oeuvres dans le style moderne. Les voyages et les médias jouent un rôle déterminant dans cette adoption. Ces emprunts n'annihilent cependant pas les airs traditionnels qui se renouvellent et se succèdent au fil des ans; les derniers nés sont: *bidunda-dunda*, *mundong*, *matrompette* et *mozar*. La musique ding se caractérise surtout par sa «division sexuelle des tâches», semblable à celle en vigueur dans les activités économiques. Certaines formes de musique sont l'apanage exclusif d'un sexe: le *kimbar*, par exemple, est réservé aux seules femmes; le *mfung-a-nzoo* n'est joué que par les hommes. Le *mfung-a-miti*, pour sa part, requiert la collaboration des deux sexes; mais même dans ce cas, chaque sexe conserve l'usage exclusif de l'un ou l'autre instrument.

L'esthétique du *mfung-a-miti*

Au fil des ans, les Ding ont développé de grands ensembles musicaux appelés *mfung*, qui peuvent compter jusqu'à une vingtaine d'instruments dont les trompes constituent l'essentiel. *Mfung* est avant tout un terme générique servant à désigner les trompes en général. En fonction de la matière dont sont constituées les trompes, les Ding distinguent deux types d'ensembles musicaux *mfung*: le *mfung-a-nzoo*, avec des trompes en défenses d'éléphant, et le *mfung-a-miti*, avec des trompes en bois.

L'organologie

Parmi les instruments constituant le Mfung-a-miti figurent des aérophones, des membranophones par percussion et des idiophones par secouement. Les aérophones sont faits de racines d'arbre grossières et naturellement évidées par l'eau de pluie ou par les termites. Le travail du fabricant consiste à retirer la racine du sol, à la nettoyer, à en sectionner les extrémités de telle sorte que la plus petite reste pleine, et à tailler une embouchure rectangulaire à 3 ou 4 cm de cette extrêmité. La trompe ainsi obtenue ne sera ni ouvragée ni sculptée; mais certaines surfaces pourront être encastrées dans des peaux d'antilope, davantage pour boucher d'éventuels trous ou fissures que par recherche du beau. La longueur des trompes varie entre 60 et 180 cm, et leur diamètre au pavillon entre 10 et 30 cm.

Le *mfung-a-miti* comporte neuf trompes en bois dont six sont regroupées par paires: deux *mbansek* (littéralement: «qui commencent, provoquent une dispute»), deux *minsoey* (singulier: *munsoey*, «qui entretient et prolonge une dispute»), deux *bineen* (singulier: *kineen*, «qui moucharde, donne l'alerte»; le *kineen* est un petit oiseau de brousse qui monte très haut et redescend subitement en flèche pour disperser un troupeau de bêtes par le bruit de sa chute), un *ngyal* («qui se mêle d'une affaire, réplique à une offense»), un *nsek* («qui incite sans cesse à la dispute») et un *mpoey* («qui creuse profondément, recherche la vérité profonde»).

Les membranophones (*bindub*) présents dans le *mfung-a-miti* sont trois grands tambours cylindriques (environ 120 cm de long et 60 cm de diamètre), à une peau d'antilope chevillée. Après l'évidement du tronc et la fixation de la peau, chaque tambour est percé d'un trou par lequel passe une corde en fibre naturelle qui sert à porter l'instrument; aucune décoration n'y est ajoutée.

Les idiophones par secouement (*nkway*) consistent en plusieurs hochets en calebasse à col allongé servant de manche, contenant des grains de maïs et dépourvus de décoration. Ils sont exclusivement fabriqués, joués et conservés par les femmes (seules autorisées d'ailleurs à planter le calebassier); et chaque femme du village est censée posséder son propre hochet en calebasse.

Fig. 1 : Le chef Kimbungu du village Bisey-Sud et les insignes Ding du pouvoir : poignard, tambour à fente et *mfung-a-nzoo*. Photo : Lay Tshiala, mars 1991.

La dimension esthétique

Pour bien saisir la dimension esthétique du *mfung-a-miti*, il convient d'évoquer d'abord la fonction sociale de ce genre de musique que chaque village ding possède impérativement. Elle sert de nos jours à divertir les habitants du village ; mais jadis elle était avant tout un moyen pour entretenir l'amitié entre gens de villages, de tribus ou d'ethnies différents. Jusqu'à la fin des années 1960 en effet, les villages ding organisaient des compétitions musicales à la manière des fédérations de football actuelles : un village allait se produire dans un autre village ; entre midi et 15 heures chaque habitant du village visité choisissait au hasard parmi les visiteurs une ou deux personnes qu'il invitait chez lui pour converser, pour lui (leur) offrir à manger et à boire : les liens d'amitié étaient ainsi établis. La danse reprenait ensuite jusqu'au soir, douloureux moment de séparation. L'année suivante, le village qui avait reçu se rendait avec son orchestre dans le village qu'il avait accueilli ; c'étaient de chaleureuses retrouvailles entre amis et de nouvelles amitiés qui se nouaient. Ces liens d'amitié se transmettaient de génération en génération et avaient surtout pour rôle de réduire les risques de conflits armés entre villages, tribus ou ethnies.

Le *mfung-a-miti*, dans cette circonstance précise, se nommait *makyin-a-biboy* ou la danse des nourritures. Il comportait trois grands moments : la mise

en place de l'ensemble musical à l'orée du village-hôte, la procession vers la maison du chef du village et l'exhibition à travers le village. A chacun de ces trois moments correspond une organisation qui dévoile les règles esthétiques régissant le *mfung-a-miti* (cf. fig. 1, 2 et 3).

Dans la figure 1, la disposition des instruments manifeste une recherche esthétique visant à représenter le mieux possible dans l'espace les positions sociales des individus et des groupes au sein de la communauté villageoise. Pour ce faire, on regroupe les instruments en trois cercles représentant trois clans (A, B et C) d'un village paisible. Deux de ces clans (A et B) sont dépourvus de pouvoir et comportent chacun quatre membres (une mère, deux fils et une fille). Le troisième clan (C) est le clan régnant du village ; son pouvoir est surtout symbolisé par les *bindub* (tambours) et les *nkway* (hochets en calebasse), deux emblèmes du pouvoir politique et religieux chez les Ding; il compte un nombre indéterminé de membres (hommes = tambours, et femmes = hochets) réunis autour d'un seul chef (*mpoey*).

Chaque instrument est ainsi personnifié: il représente un personnage, appartient à un groupe social (clan) précis, y occupe une position fixe et y remplit une fonction déterminée. C'est le respect strict ou le non-respect de cette répartition, de ce positionnement et de cette distribution des rôles qui fournit les principaux critères d'appréciation du *mfung-a-miti*. Pour cette première mise en place en particulier, l'appréciation se fait en termes de durée: plus le temps consacré à une parfaite installation est court, mieux cette phase est cotée. Aucun instrument n'est encore joué à ce stade.

La figure 2 (procession) est la suite logique de la figure 1; mais ici la communauté vit dans une atmosphère tendue (cheminement vers un conflit). D'ordinaire, en ces circonstanes, les détenteurs du pouvoir doivent veiller au fonctionnement et à la sécurité de toute la communauté. L'accomplissement de ce devoir socio-politique doit s'exprimer dans la disposition des instruments durant la procession: les deux emblèmes du pouvoir – les tambours et les hochets – se mettent respectivement à l'avant-garde et à l'arrière-garde, encadrant ainsi les trompes (instruments sans pouvoir). De plus, seuls ces deux instruments-emblèmes sont joués durant la procession (une seule note régulièrement répétée). Les trois tambours servent alors à donner la mesure aux trois clans (chaque tambour étant lié à un clan précis), tandis que les hochets les accompagnent.

Chaque fois que cet ordre (occupation de l'espace et sélection des instruments à jouer) est perturbé par un musicien, un spécialiste appelé «esthéticien», *muyiing*, intervient pour remettre chaque élément à sa place ; il fait de même chaque fois qu'un hochet perd son accord harmonieux avec les tambours. Plus l'esthéticien intervient en ce sens, plus la production musicale est jugée mauvaise.

Dans la troisième figure (exhibition), qui est la plus animée, tous les instruments entrent en jeu et la disposition spatiale de la figure 1 est complètement bouleversée. Mais cette disposition reste présente dans l'esprit de chaque musicien, car elle constitue le référent essentiel de son comportement artistique. En effet, cette phase met en scène une communauté en situation conflictuelle; l'accent est dès lors mis sur les rôles sociaux des acteurs (représentés par les

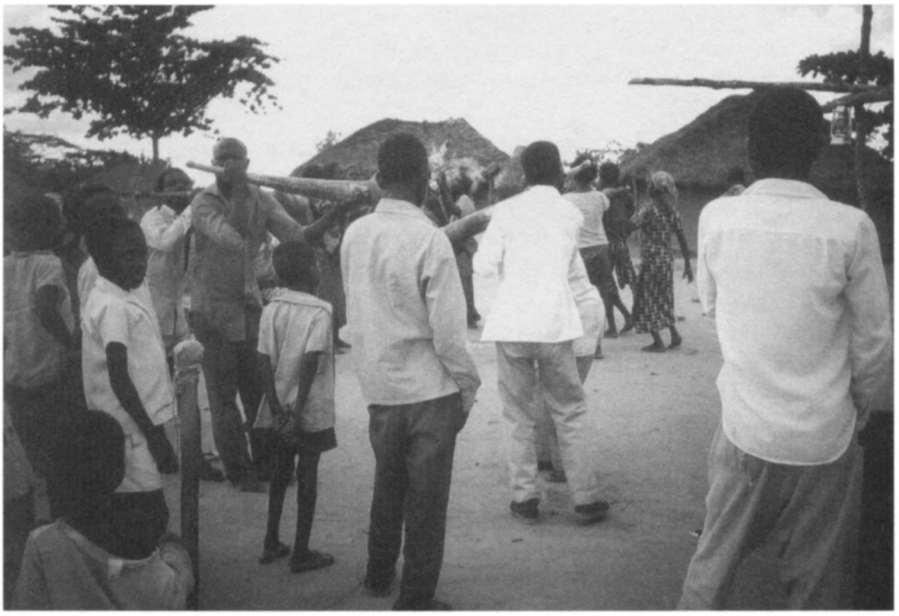


Fig. 2: Jeu rituel du *mfung-a-nzoo* à l'occasion du deuil d'un notable du village de Mutshunu
Photo: Ibn San Tshiala, 1988.

instruments) dans le conflit en fonction de l'appartenance et des positions sociales respectives définies dans la figure 1. On pourrait parler à ce propos d'une «identité socio-musicale» des instruments. En recourant aux procédés d'analyse sémantique utilisés dans la langue française, on peut établir de la manière suivante l'identité socio-musicale de chaque instrument:

- *mbansek*-avant : aérophone, masculin (fils), jumeau, appartient au clan agresseur, premier provocateur, premier intervenant dans le jeu, produit une seule note, tonalité moyenne;
- *mbansek*-arrière: comme le *mbansek*-avant, mais est le deuxième provocateur, troisième intervenant, produit un peu en décalage la même note et de même tonalité moyenne que le *mbansek*-avant qu'il est appelé à appuyer;
- *nsek* : aérophone, féminin (mère des *mbansek*), unique, clan des agresseurs, joue le rôle d'incitateur, appuie les *mbansek*, cinquième intervenant, joue plusieurs notes de tonalité moyenne (solfie en général les couplets) mais un peu plus grave que celle des *mbansek* ;
- *kineen*-avant: aérophone, féminin (fille), jumelle, clan des agresseurs, septième intervenant, donne l'alerte en faveur de ce clan, produit une à deux notes, tonalité aigüe;
- *munsoey*-avant: aérophone, masculin (fils), jumeau, clan des répliquants, deuxième intervenant, répond à *mbansek*-avant, produit une seule note, tonalité moyenne;

- *munsoey*-arrière: aérophone, masculin (fils), jumeau, clan des répliquants, quatrième intervenant, répond à *mbansek*-arrière, produit un peu en décalage la même note et de même tonalité moyenne que le *munsoey*-avant, qu'il appuie;
- *ngyal*: aérophone, féminin (mère des *minsoey*), unique, clan des répliquants, 6è intervenant, répond à *nsek* et appuie les *minsoey*, produit une seule note, tonalité moyenne mais un peu plus grave que celle des *minsoey*;
- *kineen*-arrière: aérophone, féminin (fille), jumelle, clan des répliquants, huitième intervenant, donne l'alerte en faveur de son clan, produit une seule note, tonalité aigüe;
- *mpoey*: aérophone, masculin (chef), unique, clan arbitre, neuvième intervenant, raccorde (équilibre) les deux autres clans, produit une à deux notes, tonalité grave.

Les membranophones (*bindub*) ont tous une même identité, qui n'est pas particulière comme celle des aérophones. Instruments masculins, joués exclusivement par les hommes adultes et appartenant au clan arbitre, ils servent à donner la mesure; mais, comme dans la figure 2, chacun des trois membranophones est censé s'adresser à un clan précis.

A l'opposé, les idiophones (*nkway*) sont des instruments exclusivement féminins, à caractère fondamentalement religieux et joués uniquement par les femmes de tout âge. Ils appartiennent au clan arbitre et accompagnent les *bindub* pour renforcer la mesure.

Ce que j'ai appelé «identité socio-musicale» des instruments constitue en fait la principale grille d'appréciation du *mfung-a-miti* dans la phase «exhibition». Le moment d'entrée en jeu d'un instrument, le nombre de notes qu'il produit, leur hauteur, leur durée et la position sociale du personnage incarné par le musicien à travers son instrument ont une grande signification sociale et contribuent à la réussite ou à l'échec de la production musicale. Celle-ci s'évalue objectivement en termes de nombre de transferts d'instruments intervenus au cours de la production: plus les instruments (aérophones surtout) ont passé d'un musicien à l'autre, plus la production est jugée mauvaise. Un exemple: le *nsek* (la mère des *mbansek*) entre en jeu juste après le *mbansek*-avant, devient donc le deuxième intervenant, et se met à produire une seule note, grave de surcroît. Sur le plan strictement musical, c'est l'harmonie globale qui se trouve ainsi entravée: la note du *nsek* fautif va chevaucher celle de *munsoey*-avant (deuxième intervenant légitime), sa tonalité va se superposer à celle de *mpoey* (ton grave légitime) et un vide va subsister là où le *nsek* devrait normalement placer sa (ses) note(s). Sur le plan social, cela correspond à une perturbation de l'ordre établi (*cf. supra*, identité du *nsek*): l'instrument en cause manque à son devoir social d'appuyer les deux *mbansek* à la fois (et non le *mbansek*-avant seulement), il bafoue le régime d'appartenance clanique (son ordre d'intervention porte un chiffre pair, 2, normalement réservé au clan des répliquants), il se travestit en empruntant un ton grave et *de facto* s'arroge abusivement le statut de chef-arbitre.

Pour corriger cette discordance, il faut encore l'intervention de l'esthéticien de l'orchestre: choisi en fonction de son talent musical et surtout de son

Fig. 3 : Un groupe de *na nkir* répétant un répertoire à Bisey-sud Photo : Lay Tshiala, mars 1991.

oreille musicale, ce technicien (ou mieux : entraîneur) ne touche pas aux instruments mais se tient toujours à l'écart des musiciens, le dos tourné, mais l'oreille tendue pour contrôler tous les éléments contribuant à l'esthétique globale de la production musicale : hauteur, mesure, accords... et surtout règles sociales mises en scène. A-t-il répéré une anomalie telle que le jeu incorrect du *nsek* qui nous sert d'exemple, il ordonne par la mimique au joueur de cet instrument de le passer immédiatement à un autre musicien disponible (tous ceux qui n'ont pas d'instrument en mains dansent aux côtés des instrumentistes, prêts à les remplacer dès que nécessaire ; en fait, on passe continuellement du rôle d'instrumentiste à celui de danseur et vice versa). Ce temps consacré aux transferts correspond en quelque sorte à un temps mort dans la production musicale, car l'instrument à passer se trouve alors momentanément hors-jeu et brise *de facto* l'harmonie d'ensemble.

En comptabilisant le nombre de fois que l'esthéticien est intervenu pour imposer des transferts, on en déduit finalement que la prestation a été bonne (il y a eu peu de transferts) ou mauvaise (il y en a eu beaucoup).

Durant la mise en place de l'orchestre à l'orée du village, disposition des instruments durant la procession et nombre de transferts d'instruments durant l'exhibition sont en définitive les principaux éléments sur lesquels repose un jugement esthétique relatif au genre profane *mfung-a-miti*. Le genre sacré se rapportant au rituel du *nkir* offre pour sa part des critères d'un autre ordre.

L'esthétique dans la musique rituelle du *nkir*

Le *nkir* est un rituel qui trouve sa signification dans la manière dont les Ding se représentent le monde et la maladie. Ils croient en l'existence et en l'interdépendance de deux mondes dont l'un est visible et l'autre invisible. Le monde visible, palpable, est hiérarchisé selon l'élan vital en monde humain et monde infra-humain. Le monde humain comprend, à une échelle supérieure, les mages, personnages ambivalents liés au commun des mortels par leur intelligence ordinaire et aux forces mystiques par leur intelligence supra-naturelle: féticheurs, devins, guérisseurs, sorciers, magiciens, polyandres, jumeaux et mères de jumeaux (Kibwenge & Kikasa 1986); à une échelle inférieure se trouve le commun des mortels, doué simplement d'intelligence ordinaire. Le monde infra-humain est constitué de la faune, de la flore et des minéraux. Si le commun des mortels y puise les substances nécessaires à son existence physiologique, le collège des mages l'exploite souvent à des fins maléfiques ou bienfaisantes, ou comme moyen de médiation entre ce monde visible et le monde invisible.

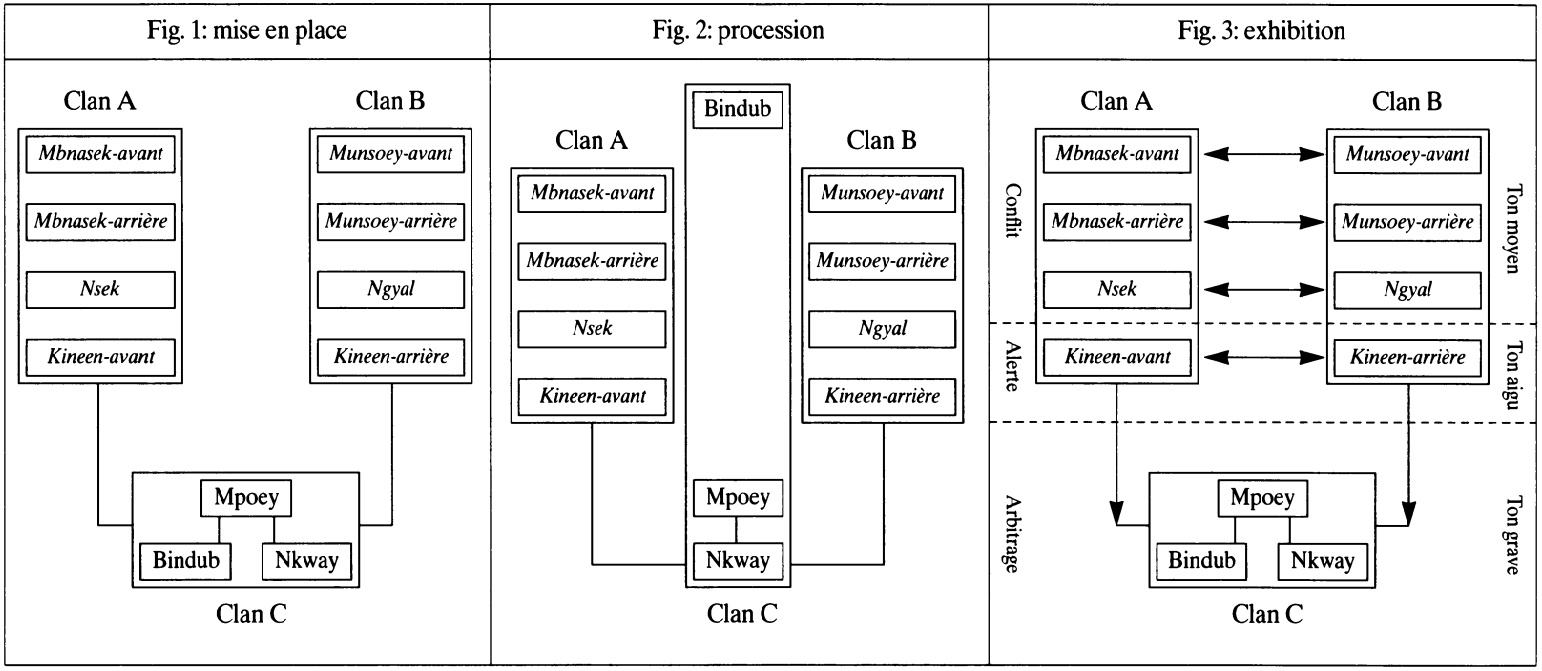
Au-dessus du monde visible se situe le monde invisible, qui présente aussi une structure hiérachisée: au sommet se pavane un être que les Ding appellent *nkir-a-mpung*. En dessous de *nkir-a-mpung* se placent les Ancêtres; ils constituent la passerelle entre les vivants et le *nkir-a-mpung*, agissent au nom de ce dernier et réglementent la vie des mortels. Et au bas de l'échelle se trouvent les génies habitant des grottes, des sources d'eau, des bosquets, etc.. Ce sont des esprits fonctionnels, que les vivants invoquent souvent par des incantations et des imprécations pour instaurer l'ordre ou semer la désolation. Le plus souvent, ces incantations et imprécations sont rythmées par des instruments de musique.

Le *nkir*, une notion polysémique

Nkir est un terme polysémique; le verbe ding *k'kir* dont il dérive signifie en français: faire, fabriquer, construire, créer. *Nkir* équivaut donc étymologiquement au Créateur, à l'Etre suprême. Mais nous sommes ici en présence d'une métaphore!

Les galeries forestières qui environnent les villages ding regorgent d'araignées d'une taille importante, dont les toiles peuvent même capturer des oiseaux. Le tissage de ces toiles dont les fils principaux sont souvent invisibles à l'oeil nu, a constitué une base de réflexion pour les anciens Ding. L'araignée-architecte semblait se mouvoir librement entre le ciel et la terre, c'est-à-dire entre le monde visible et le monde invisible, au point de les relier l'un à l'autre grâce à ces fils infimes qu'elle sécrète. Aussi, les anciens Ding l'ont-ils identifiée à l'Etre suprême, et les fils à un moyen de communication entre le monde des esprits et celui des vivants. Depuis ces temps immémoriaux, l'araignée *nkir* représente le Créateur et jouit de tous les égards dûs à celui-ci.

Disposition des instruments de musique dans le *mfung-a-miti*



Mais le *nkir* n'est pas seulement Araignée et Créateur; il renvoie également au limaçon de l'oreille interne et le plus souvent aux génies (Ntoo, Mbarmada...) qui peuplent le milieu naturel et qui ont le pouvoir de provoquer des troubles somatiques ou psychosomatiques chez les vivants: voilà qui donne à la notion de *nkir* une dimension supplémentaire, celle de la maladie. Dans cette dernière optique, celle que j'adopte pour mon étude, la notion de *nkir* s'applique à la fois aux génies provoquant ces troubles, aux troubles suscités par ces génies, à la victime de ces troubles et au rituel de guérison de la victime. En ce sens, la notion de *nkir* doit être perçue comme «le trouble psychosomatique causé par un esprit anonyme ainsi que le rituel conséquent en vue de la guérison de la victime» (Kibwenge & Kikasa 1986: 152).

Les Ding soutiennent ainsi une conception et une origine doubles de la maladie: certaines maladies sont causées par les vivants; elles peuvent être guéries grâce à la vertu des plantes médicinales: c'est la *causalité naturelle*. D'autres maladies relèvent des forces surnaturelles et dépassent les capacités de la médecine tant moderne que traditionnelle: c'est la *causalité surnaturelle*. Ces dernières maladies sont repérables par une divination et guérissables grâce à un rituel musical. Le *nkir*, en tant que maladie, s'insère dans cette dernière catégorie.

Le *nkir*-maladie compte ses principales victimes parmi les personnes les plus vulnérables (enfants en bas âge, femmes enceintes ou nourrices) et se manifeste chez les Ding par six maladies courantes: *mafuu* : amaigrissement continuel de la personne, sans maladie apparente; *mfut* : gonflement des yeux, des joues et du visage; *mbulkuu* : perte des cheveux, grosses gales en forme de lèpres; *nakaan*: éruption de gros abcès; *nkey* : épilepsie, syncope ou évanouissement perpétuel (Ngay 1989: 16).

Les causes du *nkir*-maladie sont de quatre ordres principaux; il peut s'agir de la venue des ancêtres qui ont envie de parler aux vivants par l'entremise du patient, de la colère des ancêtres à l'endroit des vivants qui ont bafoué les interdits, de la malédiction émanant d'un tiers ou de la sorcellerie. Le moyen privilégié de soigner ou de guérir le *nkir*-maladie chez les Ding reste le rituel organisé à cette fin sous la direction d'un devin-thérapeute (*na nkir*). Outre les multiples préalables et registres symboliques entrant en jeu, le rituel accorde une place de choix à la musique.

Le rituel de thérapie du *nkir*-maladie

Possédé par des esprits, le patient (*mwan-a-nkir*) est considéré comme vivant hors de la société des vivants et hors du monde des esprits. Le but primordial du rituel est alors de procéder à sa réintégration dans le tissu social grâce à des prières et à des louanges adressées aux *nkir*.

Tout commence par une réunion de tous les clans auxquels le patient se trouve lié dès la naissance; et c'est au cours de cette réunion que peut être prise la décision de faire appel aux bons offices d'un devin-thérapeute. Ce dernier établit son

diagnostic qui peut aboutir au choix du rituel *nkir* comme moyen privilégié de guérir le patient. Si c'est le cas, le devin- thérapeute fixe un jour pour le rite d'entrée et un autre pour le rite de sortie (ou de guérison); il détermine par la même occasion la durée d'internement du patient dans une case sacrée appelée *k'bel.*

Les objets symboliques utilisés au cours du rituel varient selon qu'il s'agit du rite d'initiation ou du rite de guérison. Les plus communs sont: les essences médicinales, le jet intermittent de salive (pour conférer la bénédiction), le vin de palme (facilite la communication et l'harmonie avec le monde invisible), des colliers de perles et de coquillages (sont doués d'un pouvoir protecteur), des cordons ou bracelets de raphia (ont le pouvoir de chasser les mauvais esprits), et pour leurs vertus magiques des cornes ou ossements de certains mammifères (lion, buffle), des plumes et becs d'oiseaux (perroquet, martin-pêcheur), des arêtes et peaux ou écailles de poissons (poisson électrique, poisson-tigre). Tous ces ingrédients sont conservés dans une marmite en terre cuite ou dans une calebasse à couvercle nommée *bul.* A ces objets s'ajoutent les interdits alimentaires, vestimentaires et de comportement, le repas rituel de pacification pour le patient et ses proches pendant les rites, le feu de bois, une poule au plumage blanc, un arc, une flèche et la musique rituelle.

Chacun de ces éléments intervient à sa façon dans l'esthétique du rituel; mais je ne m'intéresserai qu'à ceux qui me paraissent les plus pertinents, notamment ceux relatifs à la musique instrumentale, aux chants et à la danse.

Le rituel du *nkir* chez les Ding est une pratique de plus en plus vivante, à laquelle ne participent effectivement que les *na nkir* (initiés). Les non-initiés n'y sont admis qu'en qualité de spectateurs; ils ne peuvent ni chanter ni danser la musique sacrée des *na nkir,* même en dehors des cérémonies rituelles. Dans cette musique rituelle, les valeurs esthétiques sont liées au jeu et au rôle des trois instruments utilisés: un tambour à membrane, une batterie de hochets en calebasses et les cordes vocales, la voix.

L'esthétique du tambour

Deux catégories de tambours sont en usage chez les Ding: les tambours à peau clouée et les tambours à peau tendue à l'aide de chevilles et de lanières.

Chez les Ding occidentaux, les *na nkir* utilisent le tambour à peau clouée, de taille moyenne, fabriqué sur commande par les sculpteurs de la région. L'arbre le plus utilisé à cette fin est le *lupub* (parasolier), réputé pour sa légèreté et sa grande capacité de résonance. Le sculpteur le façonne en forme de mortier à céréales, avec deux ouvertures terminales de diamètres inégaux; la plus grande est recouverte d'une peau d'antilope (*nkub*). Une bretelle en fibre cotonneuse est parfois nécessaire pour faciliter le transport du tambour.

Le sculpteur est payé en nature: une poule au plumage totalement blanc et une pièce de monnaie symbolique. Il est tenu à l'abstinence sexuelle depuis la veille du début de sa fabrication jusqu'au jour de sa finition totale. Le tambour, dépourvu de motifs décoratifs, est ensuite béni par le devin-thérapeute et marqué

de raies en kaolin rouge et blanc pour l'introduire officiellement dans le monde du sacré. Dès lors, il ne pourra servir dans aucune cérémonie autre que le rituel du *nkir* et sera jalousement conservé par le chef de file des *na nkir.*

Chez les Ding orientaux, le tambour est toujours la propriété d'un village; mais il est détenu soit par un individu, soit par un clan, soit encore par une caste. En ce sens, son acquisition engage tout le village: hommes, femmes et enfants. Les cérémonies qui s'y rapportent varient selon la catégorie du tambour et selon que le fabricant est étranger ou originaire du village qui en fait la commande.

Les *na nkir* orientaux se servent du tambour à peau tendue à l'aide de chevilles et de lanières, fabriqué par un artisan non originaire du village où réside leur chef de file. L'arbre le plus utilisé est le *caelo caryon preussii* (*mubangom*) et la peau préférée celle de l'antilope (*nkub*).

Selon leurs dimensions, les tambours à peau chevillée présentent trois types différents; et chacun est rattaché à l'un des trois personnages les plus en vue dans la société: le grand tambour *ngom onen na ekway* symbolise la *polyandre* du village; le tambour moyen *munkam* symbolise le *chef du village*, et le petit tambour *oleb* symbolise le fils ou la fille aîné(e) de la *polyandre*.

La commande d'un nouveau tambour de chaque type résulte soit de la détérioration de l'ancien tambour, soit de la mort du personnage qu'il symbolise. Dans chaque village, ce devoir de commander le nouvel instrument incombe au chargé de danses appelé *nkwon,* élu par les sages en fonction de ses atouts socioculturels (connaissances des rites et traditions locales, penchant pour la musique, capacité de mise en relation); il est assisté dans ses contacts avec le sculpteur (jamais d'un village ennemi) par la polyandre et le chef du village.

L'arrivée du nouveau tambour dans le village donne lieu à un rite fastueux, au terme duquel le tambourinaire agréé du village teste l'acoustique de l'instrument, la polyandre vérifie si les motifs décoratifs qu'elle avait choisis (à elle seule revient ce privilège) ont été respectés par l'artiste et le *nkwon* porte à la connaissance du public les dépenses engagées pour l'acquisition (généralement des tissus en raphia nommés *mbal-a-mbal* ou *sang*, des barres de cuivre ou *makyeng*, une poule et des calebasses de vin de palme).

Si le tambour est destiné aux *na nkir*, c'est auprès de la polyandre qu'ils devront le racheter; et en règle générale leur choix se porte sur le petit tambour *oleb*. Ils l'enduiront ensuite de kaolin rouge et blanc pour l'introduire dans le cercle du sacré.

Qu'il s'agisse du tambour à peau clouée des *na nkir* occidentaux ou du petit tambour *oleb* des *na nkir* orientaux, il n'est exclusivement joué que par les *na nkir*, hommes ou femmes. Dans des cas rarissimes cependant, on peut faire appel à un tambourinaire non initié. Avant son entrée en activité, ce dernier est préparé par le collège des *na nkir* de sorte qu'il puisse se situer à mi-chemin entre le profane et le sacré: on lui trace des raies en kaolin rouge et blanc sur les membres et sur le front, on lui fait porter une pièce de monnaie au poignet.

Le tambour est l'instrument central du rituel, car il conditionne sa réussite et l'enchainement harmonieux de ses différentes phases. Frappé au coup par coup lors de la procession des danseurs *na nkir*, il s'active ensuite en une succession de

Fig. 4: Costume cérémoniel traditionnel des hommes *na nkir*: peaux de bêtes, plumes d'oiseaux, raies en kaolin, bracelets et pagnes en raphia; visibles également: *oleb*, petits tambours à peau
Photo: Edgar Kulumbi, 1987.

frappes doubles sur deux tons, avec peu de variations, au cours de l'exhibition proprement dite pour acheminer les participants phase après phase vers leur objectif de guérison.

La structure globale du rituel, d'entrée ou de sortie, comprend strictement neuf phases dont chacune est liée à un chant précis et à une action thérapeutique précise de la part des danseurs. Les neuf chants retenus pour la circonstance sont choisis et minutieusement classés par le devin-thérapeute. Il appartient au tambourinaire de connaître non seulement les neuf chants, mais aussi leur enchaînement logique. Car c'est le tambour qui dicte tout ce que les danseurs doivent faire: il produit en formules mélodico-rythmiques le chant approprié, tous les danseurs esquissent ensuite le pas de danse correspondant et le devin-thérapeute entonne à haute voix le chant, que le choeur des *na nkir* répète en entier ou en n'en reprenant que le refrain. Il suffit que le tambourinaire se trompe sur le chant ou le rythme du moment pour que la musique soit déclarée «mal exécutée», c'est-à-dire qu'elle n'a pas rempli sa fonction de soutenir la progression du rituel vers son apogée: l'entrée en transe de l'initié. Tout se trouve ainsi perturbé; on marque alors une petite pause avant de reprendre le tout dès le début, c'est-à-dire depuis la première phase du chant initial.

En outre, appuyé par les cris stridents et répétés des *na nkir*, le tempo du tambour doit aller en crescendo d'un chant à l'autre, de façon à atteindre vers le

huitième chant l'intensité nécessaire au déclenchement de la transe chez l'initié (un autre *na nkir* ou un quelconque spectateur peut brusquement entrer en transe; mais cela n'entre pas dans les exigences esthétiques du rituel): la transe constitue ici une preuve de réussite artistique et témoigne que les esprits (*nkir*) ont emporté les troubles qui tourmentaient le patient (s'il s'agit de rite de sortie). La non-entrée en transe de l'initié au cours d'un rite de guérison empêcherait en effet le passage à la phase finale du rituel: celle de la purification symbolique du néophyte et sa réinsertion dans le tissu social en tant que simple individu ou devin-thérapeute.

Le jeu du tambour n'a donc de valeur esthétique que s'il parvient à provoquer la transe chez l'initié et chez ce dernier nécessairement. Pour y parvenir, le jeu doit s'activer de plus en plus et ne présenter à aucun moment une parfaite similitude avec les rythmes des polyphonies populaires profanes. Tant que ce but – la transe – n'est pas atteint, on reviendra autant de fois qu'il est néccessaire à la première phase du rituel; mais cela n'arrive que rarement.

L'esthétique des hochets en calebasse

Les idiophones par secouement en usage chez les *na nkir* ding sont des hochet en calebasse semblables à ceux utilisés dans le *mfung-a-miti*. Börrisson, cité par Bertil Söderberg (1956: 89), a rapporté que la fonction initiale du hochet en calebasse chez les Kongo et dans les tribus avoisinantes (dont les Ding) était magique et religieuse car on l'utilisait pour éveiller et appeler à soi les dieux et les esprits afin de conclure un arrangement ou de se mettre en règle avec eux, et il faisait également partie des accesoires des *nganga* (guérisseurs) dans l'exercice magique de la médecine. De nos jours, le hochet-calebasse conserve encore chez les Ding cette même fonction dans diverses circonstances, notamment dans le cercle des *na nkir*, où il constitue un des principaux emblèmes. Les hochets en calebasse introduits dans le rituel du *nkir* ne sont joués que lors des cérémonies du *nkir*. Chaque *na nkir* prend soin de conserver le sien hors de portée des profanes.

Le jeu de ces hochets comporte un seul battement répété; il accompagne le tambour sans pour autant endosser une grande responsabilité dans la réussite ou l'échec du rituel. Sa fonction essentielle est de faciliter la médiation symbolique avec le monde des esprits. On attend des hochets que leur jeu ne s'écarte guère du rythme tambouriné qu'ils sont censés soutenir à l'unisson, sans diminuer d'intensité ni allonger la durée du battement. Les hochets sont bien joués lorsqu'ils remplissent correctement cette double exigence. Dans le cas contraire, le devin-thérapeute invite d'un clin d'oeil le *na nkir* responsable du jeu défectueux à se retirer momentanément dans la case sacrée: le temps pour lui de souffler un peu en attendant l'arrivée d'un autre *na nkir* pénalisé. Cette stratégie explique d'une certaine façon les interminables va-et-vient entre le cercle de danse et la case sacrée, propres aux rituels du *nkir*.

La danse du *nkir*

La danse du *nkir* reste réservée aux seuls *na nkir*. J'ai déjà parlé du cas où ils arrivent à solliciter les services d'un tambourinaire occasionnel (non initié): même celui-ci reste frappé de l'interdiction de chanter et de danser. Les *na nkir* distinguent deux sortes de danses dans leur rituel: la danse de procession (sorte de prélude) et la danse d'exhibition (au sens de «faire étalage de»). En référence à leur moment d'intervention dans la musique rituelle, à leurs rythmes et à leurs effets sur ceux qui les exécutent, on pourrait parler de danse de mise en train et de danse d'action. C'est principalement en fonction de leurs effets sur les exécutants que les danses sont jugées bonnes ou mauvaises.

La danse de mise en train est celle que les *na nkir* exécutent en procession, de l'orée du village jusqu'à la case sacrée (au début du rite); ensuite de la case sacrée jusqu'au ruisseau où sera lavée la néophyte (à la fin du rite de sortie). Pour être qualifiée de bonne, elle doit rester lente, majestueuse, composée de deux mouvements sur chaque membre inférieur: lancée du pied gauche en avant, puis légèrement à gauche; juxtaposition du pied droit à côté du pied gauche, puis légèrement à droite. Ainsi exécutée, elle a pour fonction de maintenir les participants dans la sérénité, de ne pas les exciter dès le début ou à la fin du rituel: il serait inadmissible, par exemple, qu'un danseur surexcité par sa danse entre en transe dès le début de la cérémonie.

La danse d'action est exécutée en un cercle, au centre duquel se trouvent le devin-thérapeute, le tambourinaire et les marmites thérapeutiques à côté desquelles s'accroupira la néophyte avant son entrée dans la case sacrée ou à sa sortie. Elle comporte trois figures différentes: celle du devin-thérapeute, celle de la néophyte et celle des autres adeptes.

La danse du devin-thérapeute est saccadée et variée (suivant les refrains): tantôt il se balance de l'avant vers l'arrière, tantôt il s'incline et pousse des cris stridents devant l'initiée accroupie, tantôt encore il se met à chanceler. Dès qu'arrive le moment d'invoquer les *nkir* par des pleurs funèbres et mélodieux, il marche à reculons et, les doigts écartés, il balance violemment et rapidement les bras vers l'avant en se tordant la colonne vertébrale. A un certain degré de rapidité, le corps dansant dévoile une mimique: les mouvements d'une araignée en pleine course! C'est là un moment d'extase, une performance artistique de la part du devin-thérapeute qui se trouve ainsi en état de transe. Il ne reprendra sa danse habituelle qu'une fois sorti de cet état grâce à la thérapie de son assistante.

La néophyte accroupie danse de son tronc et de ses épaules. Excitée peu à peu par les cris aigus que ses aînés poussent près de son oreille, elle se lève, les mouvements du tronc et des épaules s'activent de plus en plus jusqu'à son entrée en transe. Dès lors, elle adopte la danse du devin-thérapeute en transe. Passé cet état, elle emboîte les pas de danse des autres adeptes, mais en conservant sa place au centre. On attend normalement d'elle une danse qui fasse le lien entre celle du devin-thérapeute et celle des autres *na nkir,* c'est-à-dire une parfaite exécution des trois figures de danse d'action préconisées.

La danse des autres *na nkir* est peu saccadée et ne connaît presque pas de variations tout au long du rituel. En gardant leur place dans le cercle (sauf au moment de faire ingurgiter des potions à la néophyte ou d'aller se ressourcer dans la case sacrée), ils lancent les pieds vers l'avant l'un après l'autre, tandis que les bras sont balancés de gauche à droite. Ce mouvement de bras est désormais esquissé par les épaules lorsque les hochets entrent en jeu. La réussite esthétique de leur danse repose sur une exigence: ne pas adopter les figures réservées au devin-thérapeute ou au néophyte. La réussite ou la valeur esthétique de la danse se fonde donc sur la conformité au canon répartissant les mouvements et les pas de danse entre les trois catégories de danseurs. Cette conformité conditionne à son tour la réussite thérapeutique du rituel. Il s'avère dès lors que c'est l'aspect fonctionnel de la danse qui lui offre au premier chef sa valeur esthétique.

Conclusion

En traitant de la musique profane *mfung-a-miti* (et même de la musique rituelle du *nkir*) chez les Ding, je me suis efforcé de mettre en évidence un fait: l'absence quasi-totale de motifs décoratifs sur les instruments de musique! L'esthétique au sens de «beau» n'est donc point ici la règle. Ce qui frappe de plus, c'est le sens des noms attribués aux instruments de musique, aux aérophones en particulier: ils témoignent d'une personnification extrême de ces objets. On retrouve très souvent dans la littérature ethnographique et ethnologique relative aux sociétés bantoues cette tendance à attribuer des termes de parenté comme noms aux instruments de musique; et on s'est souvent borné à expliquer ce phénomène par une carence de vocabulaire technique ou un superficiel souci d'identification.

Il ressort de notre investigation que dans le cas précis des Ding, cette nomenclature spéciale constitue l'instrument de mesure de la valeur esthétique de certaines compositions musicales. Chaque instrument ainsi nommé représente la totalité du personnage social concerné et doit en assumer les prérogatives socio-politiques. L'oeuvre musicale devient ainsi une représentation théâtrale du vécu quotidien dont les acteurs sont les instruments de musique. Dès lors, l'esthétique musicale ne se mesure plus en termes artistiques, mais en termes socio-politiques, c'est-à-dire dans la faculté d'un instrument de remplir valablement les rôles ou fonctions socio-politiques dévolus au personnage qu'il représente dans le vécu quotidien musicalement joué.

Dans l'appréciation de la musique rituelle du *nkir* les Ding minimisent aussi l'esthétisme pur et simple (les aspects techniques propres à l'élément musical joué). Les neuf chants du rituel se caractérisent par la simplicité de leur structure (phrases simples), la force des messages qu'ils renferment (annonces, louanges, ordres ou préceptes) et la régularité de leur répétition (phrases à deux propositions plusieurs fois reprises); ils s'enchaînent avec rigueur pour former un

discours cohérent, imagé, plein d'égards et de métaphores. La danse est dotée d'une double dimension: une dimension théâtrale (mouvements physiques et ordonnés du corps) et une dimension relationnelle (communication avec les *nkir*). Le jeu instrumental rythme, donne du tonus à l'expression orale et à l'expression corporelle. La combinaison harmonieuse de ces élements constitue ce que j'ai appelé, dans la perspective Ding, la musique rituelle du *nkir*.

Cependant, cette musique n'acquiert pour les Ding une quelconque valeur esthétique que lorsque ses divers constituants concourent à la réalisation de l'objectif premier du rituel: sortir le patient de l'état léthargique! Ainsi, l'esthétique musicale demeure ici encore fondamentalement fonctionnelle, car elle privilégie la dimension curative au détriment de la dimension purement artistique.

Références

AUGIER Pierre
1971 «La polyrythmie dans les musiques du Sahara», *Libyca* 19: 217-234.

BOREL François
1991-1992 *Cours d'ethnomusicologie* (Inédit). Neuchâtel: Institut d'ethnologie.

HARRISON D. Daphne
1985 «Aestetic and Social Aspects of Music in African Ritual Settings», *in*: Irene V. Jackson (ed.), *More than druming*. Wesport, CT; London: Greenwood Press: 49-65.

KIBWENGE E.-B. & KIKASA L.-N.
1986 «Le Nkier, un rituel de guérison chez les Yansi», *Zaïre-Afrique*, 203: 149-162.

NGAY Musungu
1989 *Le «Nkir» chez les Ding occidentaux.* Université de Lubumbashi/Zaïre.

NKETIA J.H. Kwabena
1979 Conférence à l'African Humanities Institute, UCLA, avril 1979 (cité par Daphne D. Harrison 1985: 51).

SÖDERBERG Bertil
1956 *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Etude ethnographique.* Stockholm: Statens etnografiska Museum.

RÉSUMÉ

Cet article traite de l'esthétique musicale (critères d'appréciation de la musique) dans la tribu des Ding du sud-ouest du Zaïre. L'auteur, membre de la tribu, porte ses observations sur deux formes musicales qu'il connaît depuis l'enfance: la musique populaire *Mfung-a-miti* et la musique rituelle *Nkir*.
Dans la forme *Mfung-a-miti*, on a affaire à un orchestre constitué de neuf trompes en bois, de trois grands tambours et de plusieurs hochets-calebasses; aucun de ces instruments n'est décoré. L'orchestre représente la structure socio-politique du village et joue le vécu quotidien; chaque instrument incarne un acteur social avec les prérogatives qui lui sont dévolues dans trois phases de la vie quotidienne:

temps de paix, moments de tension et périodes de conflit. Les critères d'appréciation de la production musicale reposent ici moins sur des éléments purement artistiques (accords, durée, hauteur...) que sur la manière dont chaque instrument remplit dans cette « représentation théâtrale du vécu quotidien » les rôles ou les fonctions socio-politiques attribuées au personnage qu'il incarne.
Le *Nkir* est un rituel de guérison des troubles somatiques ou psychosomatiques ; il met en jeu plusieurs registres symboliques et une musique sacrée produite par un tambour à peau, une batterie de hochets-calebasses et un répertoire de neuf chants. Le tambour a pour fonction de coordonner les neuf phases du rituel et de donner du tonus à l'expression orale et corporelle des participants ; les hochets ont pour mission de faciliter la médiation symbolique avec le monde des esprits tandis que les chants sont appelés à constituer un discours cohérent adressé surtout aux esprits (prières, louanges...). Le tout doit cheminer l'initié(e) vers l'état de transe (signe de guérison) : c'est l'objectif recherché et la preuve d'une musique rituelle bien réussie. Ainsi, la dimension artistique est minimisée au profit de la dimension curative, fonctionnelle.

ABSTRACT

Representing life, curing by music:* mfung-a-miti *and* nkir *among the Ding of Zaire. *This article deals with the musical aesthetics (that is, criteria relevant to the appreciation of music) of the Ding of southwestern Zaire. Its author, who is himself a member of the tribe, considers two musical forms:* mfung-a-miti, *a type of popular music, and* nkir, *ritual music.* Mfung-a-miti *is interpreted by an orchestra of nine wooden trumpets, three large drums and several calebash rattles. None of these instruments is decorated. The orchestra represents both the socio-political structure of the village and everyday life; each instrument embodies a social actor with the prerogatives he can claim in the course of the three moments of everyday life: peace, social strife, and conflict. The criteria for appreciating musical performance are not determined by purely artistic elements (tuning, duration, pitch) but rather by the manner in which each instrument fulfils the roles or socio-political functions attributed to the personage it embodies in the course of this « performance of everyday life ». As to the* nkir, *a curing ritual for somatic or psychosomatic troubles, it brings into play several levels of symbolism and a form of sacred music produced by a leather-covered drum, a whole range of calebash rattles and a repertoire of nine songs. The drum's function is to coordinate the nine phases of the ritual and to energize the vocal expression and body movements of the participants; the rattles are called upon to facilitate the symbolic mediation with the spiritual world, while the songs are meant to bring about a consistent discourse mainly addressed to the spirits (prayers, praises). In this manner the neophyte is brought into a state of trance, which in turn indicates recovery: here lies the ultimate purpose and evidence of well-executed ritual music. Thus the artistic dimension is minimized in favour of the curative and functional dimension.*

L'ENREGISTREMENT DU BLUES: CRISTALLISATIONS D'UN GENRE *

Alan Govenar

Le blues est une musique hautement personnalisée qui s'identifie avec ce que vit et ressent le public: souffrance et espoir, amour et sexualité, faillite économique, désunion familiale, désir d'indépendance, errances et fantasmes. Tout le monde s'accorde pour dire que le blues émergea dans les années 1890 parmi la première génération d'Afro-Américains nés après l'abolition de l'esclavage. La diversité géographique de ses sources suggère que les interprètes du blues étaient des musiciens ambulants et que le blues s'insérait dans une tradition orale qui s'était développée en différents endroits du Sud des États-Unis. A cette époque, des milliers de Noirs étaient en migration, à la recherche d'un emploi ou pour échapper au racisme et à la bigoterie ambiants. Les chanteurs de blues étaient souvent des travailleurs migrants qui suivaient le rythme des récoltes ou des camps de bûcherons et des villes champignon. Certains d'entre eux s'établirent et s'engagèrent comme métayers, louant des lopins de terre à des propriétaires blancs. D'autres poursuivaient leur route, de ville en ville, survivant tant bien que mal dans les taudis de banlieue.

Le blues est l'expression des peines et des joies des Américains noirs nouvellement libérés. Il fallut payer cher les libertés obtenues grâce à la Reconstruction, les lois de Jim Crow[1], le racisme et le Ku Klux Klan dressant des obstacles majeurs à l'indépendance et à l'autosuffisance économique. Mais malgré tout, même dans les conditions de vie les plus difficiles, les loisirs acquirent une qualité tout à fait nouvelle et servirent de catalyseur au développement du blues. A ses débuts, le blues offrait une échappatoire aux contraintes de la vie quotidienne.

Musique profane, le blues se distingue jusqu'à un certain point de ses antécédents africains qui avaient trait, le plus souvent, à la vie et aux activités des divinités, à l'unité sociale (tribu et communauté) et à la nature. Centré qu'il est sur l'expérience de l'individu et ses tribulations et réussites dans le monde d'ici-bas, le blues reflète une conception de la vie proprement occidentale. Cependant, du point de vue de sa structure musicale, il montre peu d'influence occidentale. Aucune source occidentale n'a pu être identifiée pour la forme traditionnelle du

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Les lois dites de Jim Crow visaient à limiter les droits civils des populations afro-américaines sur la base de critères raciaux (n.d.l.r.).

texte du blues avec ses trois vers (AAB) et ses douze mesures – encore que certains blues rappellent la forme de la ballade anglo-américaine à six, dix ou seize mesures. Les premiers blues traduisaient la musique de leur temps: *field hollers*, *shouts*, *songster ballads*, *spirituals* et *gospels* qui, à l'exception des *ballads*, dérivaient de rythmes africains de percussion et des chants responsorials.

Bien que le blues s'inspire de la musique religieuse de la culture tant africaine qu'occidentale, il était souvent considéré comme scandaleux par l'Église. Nombreux étaient les chanteurs de blues que leur propre communauté accusait d'immoralité, et nombreuses étaient les régions où le blues était qualifié de «musique du diable» (Epstein 1977). Aux éléments du sacré, le blues joignait les plaisirs et les angoisses de la vie de tous les jours. Semblable, à ses débuts, aux *spirituals* et aux contes populaires du XIX^{e} siècle, le blues s'apparentait à une supplication de délivrance, exprimée sur un ton où le désespoir se mêlait à l'espoir et à l'humour, le tout exerçant souvent un effet cathartique sur l'auditeur. Comme l'a justement souligné l'historien Lawrence Levine, le chanteur de blues assumait un rôle expressif reflétant le pouvoir du prêtre, et c'est bel et bien en vertu de ce pouvoir que le blues était à la fois approuvé et rejeté (Levine 1977).

Le chanteur Lil' Son Jackson expliqua à Paul Oliver, amateur de blues britannique, que c'était le pouvoir spirituel du blues qui le rendait immoral. «Quand un homme souffre, disait Jackson, et qu'il chante un hymne, il supplie Dieu de lui venir en aide [...] quand un homme chante le blues, il ne compte que sur lui-même [...] il ne demande de l'aide à personne. En fait, il ne s'accroche à personne, tout en sachant exprimer ce qu'il ressent. Il interpelle quelqu'un: voilà ce qui en fait un péché, tu sais [...] en essayant de communiquer tes émotions à ton prochain à travers le blues, tu commets un péché» (Oliver 1965: 165).

Or, en raison de l'absence d'une centralisation bureaucratique dans l'Église noire américaine, l'opposition que les diverses congrégations vouaient au blues variait considérablement selon les régions. Il était rare que les chanteurs de blues fussent totalement frappés d'ostracisme. Ils vivaient en marge de ce qui était admissible et gagnaient leur vie en allant de maison en maison pour animer les fêtes et les bals.

L'une des références les plus anciennes à ce qui pourrait être considéré aujourd'hui comme du blues date de 1890 et provient du Texas où le collecteur Gates Thomas recueillit une chanson en une seule strophe, intitulée «*Nobody There*» (Thomas *in* Dobie 1965):

That you Nigger man, knockin' at my door?
Here me tell you, Nigger man, Nobody there.

Thomas ne précisait pas si la chanson comportait un accompagnement instrumental, mais comme le folkloriste David Evans le souligne, il reproduit une mélodie pentatonique avec tonique, tierce mineure, quarte, quinte et septième mineure, qui ressemble à l'échelle du blues (Evans 1981).

Au début de ce siècle, Thomas publia d'autres paroles de chansons qu'il avait recueillies auprès de Noirs dans le sud du Texas, dont certaines contenaient des vers que d'autres collecteurs avaient relevés en divers endroit du

Sud. Par exemple, la chanson «*Baby Take a Look at Me*» fut transcrite par Thomas aussi bien que par Charles Peabody au Mississippi (Peabody 1903). «*Alabama Boun*» et «*C.C. Rider*» sont des variantes de chansons de blues que Jelly Roll Morton rapporta de New Orleans (A. Lomax 1960). L'existence de nombreuses variantes pour un grand nombre de ces vieilles chansons suggère que le blues faisait partie d'une tradition en plein essor, et que les chansons elles-mêmes se transmettaient d'un chanteur à l'autre. Malheureusement, la documentation de Thomas est peu utile pour expliquer la dynamique même du processus de création et de diffusion du blues.

Howard W. Odum, amateur plus consciencieux que Gates Thomas, entreprit des recherches sur le terrain dans les districts de Lafayette (Mississippi) et de Newton (Géorgie), entre 1905 et 1908. Sur les cent quinze textes de chansons qu'il collecta pour les inclure à son article paru en 1911 dans le *Journal of American Folklore*, la moitié environ s'apparentait à ce qu'il nommait «blues» ou «chants de travail agricole» (*field hollers*), soit des chansons qui, d'après l'auteur, «reflétaient la vie quotidienne et la mentalité des Noirs». Toutefois, Odum ne connaissait pas le terme de «blues» en tant que désignation d'une chanson de ce genre vocal, même si deux textes utilisent le terme. Dans la chanson N° 11 notamment, le chanteur répète le vers «*I got the blues, but I too damn mean to cry*».

En 1912, Will H. Thomas publia des paroles de blues dans son livre *Some Current Folk Songs of the Negro*, dont une chanson intitulée «*The Railroad Blues*» qui comprend également le vers «*I got the blues, but I too damn mean to cry*». Mais Thomas se borne à transcrire les paroles, en y ajoutant quelques brefs commentaires quant à leur signification. Le problème majeur de ces premiers documents sur le blues réside dans le fait qu'ils sont fortement empreints des idées préconçues que les collecteurs se faisaient de la «vie du Noir». Dans leurs recherches, Odum et Thomas se montraient ethnocentriques, car à des degrés variables ils soumettaient les textes recueillis à une révision stylistique.

L'illustration la plus éloquente de cette approche ethnocentrique est probablement le récit que Walter Prescott Webb a fait de sa rencontre, en 1915, avec une jeune chanteuse du nom de Floyd Canada dans une salle de billard à Beeville (Texas). Webb relate que Canada, accompagnée à la guitare, au banjo et à l'harmonica, interpréta sur la mélodie de «*The Dallas Blues*» une chanson de quatre-vingts strophes à quatre vers chacune, aux couplets rimés. Dans l'état actuel de nos connaissances sur le blues, cette structure en quatrains semble peu probable. Il est possible que Webb, supposant que les vers étaient incomplets, se mit simplement à restructurer le texte en joignant deux strophes AB pour en faire des quatrains, puis en combinant divers blues ayant des mélodies identiques ou similaires pour créer une pièce qui, si elle était authentique, représenterait le blues le plus long que l'on ait jamais répertorié. Ce fut peut-être l'intention de Webb, qui n'hésita pas à intituler la chanson «L'Iliade africaine», convaincu qu'elle relatait «toute l'histoire du Noir moderne; ce à quoi le Noir donnait de l'importance [...] ses désirs et ses ambitions, ses amours et ses haines, ses notions d'éthique et de galanterie...» (Webb 1923).

John A. Lomax, qui mena ses recherches de terrain au Texas presque à la même époque que Webb, opta pour une méthode plus analytique dans les résultats des recherches qu'il publia en 1917. Mais hélas, nombre des textes qu'il y fait figurer résultaient d'un amalgame entre les textes qu'il avait collectés lui-même et ceux publiés par Odum et E.C. Perrow. D'une manière générale, l'étude de Lomax, bien que détaillée et riche en informations, était à son tour marquée par les préjugés culturels de son auteur, contribuant ainsi à renforcer une vue stéréotypée de la société noire. D'autre part, alors qu'Odum et Webb voyaient dans le blues l'expression d'un vaste éventail de sentiments et d'expériences, Lomax supposait que le blues exprimait avant tout une sorte d'apitoiement sur soi-même, encore qu'il fût intrigué par l'intensité émotive de cette forme musicale chez un peuple par ailleurs «heureux».

«[...] sans doute n'y a-t-il pas de race plus joyeuse que celle des Noirs, en particulier lorsque ceux-ci demeurent dans leur environnement naturel, le climat chaud du Sud. Les éclats de rire du Noir pourraient être l'expression d'un esprit vide, mais, en même temps, ils révèlent une nature humaine qui prend à la légère tout problème ou besoin insatisfait [...] Du moins est-il probable que le Noir ait tendance à s'apitoyer sur son sort en raison d'un sentiment d'infériorité raciale dont il est peut-être à peine conscient [...] Peut-être aussi confond-il les problèmes dont il est lui-même largement responsable avec les contraintes inhérentes à sa condition, à tel point qu'il finit par se convaincre qu'il est victime de malchance, que tout le monde abuse de lui; et dans bien des cas, il semble enclin à entretenir sa mélancolie [...] le chant du Noir n'est pas touché, dans une large mesure, par les conventions [...] en apparence, les paroles de ses chansons sont généralement dépourvues d'une forme poétique cohérente, si bien qu'elles se prêtent plus volontiers à l'expression spontanée [...] la plus grande partie des chansons des Noirs ne se ramènent pas à une tradition obsolète liée à l'esclavage, elles n'appartiennent nullement au passé; bien au contraire, il s'agit de créations vivantes et en devenir, reflétant leur pensée au quotidien» (J. Lomax 1917).

En dépit des préjugés qui marquent cette interprétation du blues et de sa signification, Lomax a su reconnaître son importance en tant que tradition essentielle digne d'études. En plus du blues, Lomax a recueilli et ultérieurement enregistré au Texas, en Louisiane et ailleurs dans le Sud d'autres musiques afro-américaines, dont des *spirituals*, des *field shouts* et chants de travail agricole, ainsi que des chants de prison. Ces enregistrements fournissent des documents essentiels à la restitution du contexte culturel qui a engendré et façonné le blues en tant que forme musicale à part entière.

Le succès commercial de «*Crazy Blues*» paru en février 1920 sous le label Okeh de la General Phonograph Corporation marqua le début d'un véritable boom dans l'enregistrement du blues et du jazz afro-américain. Paradoxalement, l'interprète Mamie Smith n'était ni chanteuse de blues ni originaire du Sud, et la composition «*Crazy Blues*» n'était pas non plus un blues. Il n'empêche que les enregistrements de Mamie Smith se vendirent extrêmement bien au public noir. Les compagnies de disques ne tardèrent d'ailleurs pas à comprendre que les Noirs des zones rurales du Sud, qu'ils y résidaient encore ou qu'ils aient émigré vers les

Fig. 1: Bessie Smith, vers 1929. Photo: Coll. A. Govenar.

villes industrielles du Nord, s'intéressaient à leurs produits. Des prospecteurs engagés par les maisons de disques, comme Ralph Peer qui avait aidé Fred Hagar dans sa découverte de Mamie Smith, s'aventurèrent dans le Sud à la recherche de chanteurs de blues dans leur propre milieu. Grâce à cette prospection, d'innombrables musiciens noirs furent découverts, et on se mit à les enregistrer sur le terrain dans des villes comme Atlanta, Memphis, Birmingham (Alabama), New Orleans, San Antonio et Dallas; mais ces enregistrements posaient de nombreux problèmes techniques et esthétiques. Le matériel portatif était encombrant et de maniement difficile; la prise de son et l'acoustique étaient difficiles à maîtriser. Dans certaines régions du Sud, il fallait réfrigérer les microphones à charbon introduits en 1925, car la température élevée et l'humidité les faisaient crépiter. Aux difficultés techniques s'ajoutait le manque de locaux adéquats.

Les ingénieurs du son s'installaient dans des chambres d'hôtel, des églises, des entrepôts, des salles de banquet et d'autres lieux de fortune. Parfois, les restrictions imposées par la ségrégation et la discrimination raciale les contraignirent à emmener les musiciens dans des villes plus hospitalières. Blind Lemon Jefferson par exemple, l'un des chanteurs de blues rural qui vendit le plus de disques dans les années vingt, fut découvert par un prospecteur de la Paramount sur un trottoir de Dallas, puis invité à Chicago pour enregistrer un disque. Bien que de nombreuses séances d'enregistrement avec des chanteurs de blues afro-américains fussent organisées à Dallas, Jefferson n'y participa jamais.

Entre 1926 et son décès prématuré en 1929, Jefferson grava plus de quatre-vingts disques et se déplaça fréquemment entre Dallas et Chicago où il disposait d'un pied-à-terre et d'un chauffeur, mais il continua à voyager à travers le Texas et, à ce qu'on dit, aussi ailleurs dans le Sud. Par comparaison avec les premiers chanteurs de blues de l'est du Texas, il possédait un jeu de guitare unique, mais en raison de ses enregistrements, il fut largement imité. Il grattait ou «martelait» les cordes en émettant des formules répétitives de basse et une succession de notes ouvertes et frettées, avec une rapide alternance de bourdons et d'arpiges sur une seule corde. Souvent, il interrompait le rythme de ses chansons et ajoutait de longs passages improvisés pour souligner un mot ou un vers.

Dans ses textes, Jefferson décrivait le voyage comme un moyen privilégié pour atteindre la liberté et échapper aux contraintes de la vie quotidienne, mais l'errance menait aussi à la solitude et à la rupture avec les proches. Cette ambivalence entre «partir» et «se fixer» était un thème répandu dans le blues tout comme dans la musique des contemporains de Jefferson (Wolfe & Lornell 1992; Dixon & Godrich 1970); elle est bien illlustrée par une de ses chansons les plus célèbres, «*Matchbox Blues*».

I'm sitting here wonderin' will a matchbox hold my clothes
I'm sitting here wonderin' will a matchbox hold my clothes
I ain't got so many matches, but I got so far to go.

Ici aussi, les plaisirs du voyage l'emportent sur les avantages potentiels de l'installation, mais le message n'est pas totalement désespéré. L'humour était

Fig. 2: «Le musicien ambulant», vers 1905. Photo: Library of Congress, Washington D.C.

un aspect essentiel du blues de Jefferson, en l'occurrence empreint d'une ironie désabusée, voire d'une exubérance presque fanfaronne dans les chansons qui évoquaient la sexualité et les amours. Dans «*Bakershop Blues*», Jefferson déclare:

I'm crazy about my light bread and my pigmeat on the side
I'm crazy about my light bread wiuth my pigmeat on the side
But if I taste your jellyroll I'll be satisfied
I want to know if your jellyroll is fresh,
I want to know if your jellyroll is stale
I want to know if your jellyroll is fresh,
I want to know if your jellyroll is stale
I'm gonna haul off and buy me some
If I have to break it loose in jail

D'une manière générale, le chant de Jefferson était lâchement structuré, n'obéissant que rarement à une mesure structurée, et manifestant habituellement son propre style d'accompagnement libre. Il avait une voix de ténor aiguë, riche et profondément expressive dont la qualité mélancolique résultait des fredonnements et des gémissements dont il entrecoupait son chant. Il recourait à toute une gamme de techniques vocales qui lui permettaient d'amplifier ou, au contraire, d'atténuer son chant, l'étendant parfois au-delà de la simple octave, ou suspendant le rythme au moyen de braillements, et de soutenir ou de moduler les notes afin de souligner ses sentiments et les émotions du moment (Govenar, dans Welding & Byron 1991: 16-37). Par la suite, Aaron «T-Bone» Walker et d'autres adaptèrent cette technique à la guitare électrique; en conjonction avec l'influence du blues «jump» et «swing» des ensembles de jazz régionaux ou «du terroir» des années vingt et trente, cette adaptation contribua significativement au «son» moderne (Govenar 1988, Dance 1987, Russell 1971).

On sait peu de choses à propos des séances d'enregistrement de Jefferson, voire de l'influence que ses producteurs ont pu exercer sur son style d'interprétation. D'autres récits de l'époque donnent toutefois une idée de l'ambiance qui régnait lors de telles séances. Dans un entretien réalisé pour la BBC en 1976, le chanteur de blues de St. Louis, Henry Townsend, décrivit le studio construit sur mesure à Chicago, où il enregistra pour la Columbia en 1929. «Il y avait une sorte de mur de verre, raconta-t-il, je veux dire, ce n'était pas un mur de verre mais une fenêtre insérée dans la paroi qui séparait les musiciens des autres, et il y avait deux lumières, une rouge et une verte, pour signaler les entrées; bien sûr, les musiciens disposaient de beaucoup de place, contrairement à l'ingénieur qui travaillait dans un local exigu [...] et on avait vue sur le lac. Je sais maintenant que le studio que je fréquentais comportait plusieurs unités, la compagnie s'occupant de divers genres musicaux; je pense qu'on enregistrait les *big bands* ailleurs» (Oakley 1976: 120).

Mais on ne trouvait pas partout des conditions pareilles à celles de Chicago. Marvin «Smokey» Montgomery, qui réalisa des disques avec les Light Crust Doughboys à Dallas, en 1937, se souvient que l'une de leurs premières séances

d'enregistrement se déroula dans un entrepôt près de Young Street où se succédaient musiciens noirs et blancs. «Il faisait si chaud, raconte-t-il, qu'il nous fallait ôter nos chemises. Le producteur était Don Law. On nous apporta une bouteille de whisky, sans doute pour que les gars soient plus décontractés. Il y avait un ventilateur qu'il fallut pourtant éteindre au moment où débuta l'enregistrement. Je n'en suis pas sûr, mais je pense que le même jour passa un groupe noir avec Robert Johnson»[2].

Il se rappelle aussi avoir enregistré l'année suivante dans un hôtel de San Antonio. «Il n'y avait qu'un seul microphone, et tout l'équipement avait été déposé dans les w.c. ou la salle de bains; nous nous tenions dans l'autre pièce. Les fils électriques passaient par-dessous la porte, et on n'avait qu'un microphone. Joueur de banjo, je me retrouvai quasiment devant la porte, car le son de mon instrument dominait. On nous avertit: «Ne recommencez pas une chanson sans qu'on vous le dise». Ce n'est qu'une fois le disque publié qu'on remarqua les erreurs, car ces gens ne voulaient pas qu'on interrompe notre jeu. Quelquefois, ils font deux ou trois prises et publient ensuite la meilleure. Une fois le morceau terminé, on plaçait les rouleaux de cire dans une grande boîte en bois avec de la glace, et quand par exemple quatre rouleaux étaient réunis, on les mettait directement sur un train pour New York, avant qu'ils ne fondent»[3].

Les expériences des Light Crust Doughboys et de Henry Townsend sont typiques des premières séances d'enregistrement du blues et du country dans les années vingt et trente. Il est évident que pareil mode d'enregistrement se répercuta globalement sur l'esthétique de la musique ainsi mise en boîte. Les disques gravés à des fins commerciales différaient de ceux réalisés par John et Alan Lomax et d'autres collecteurs qui enregistraient les chanteurs chez eux ou dans leur communauté, au Texas et en Louisiane[4]. Ces enregistrements, bien que produits de façon rudimentaire, témoignent de la base culturelle du blues et de la nature interactive de son interprétation. Dans les communautés afro-américaines, les musiciens de blues anticipaient les réactions de leur public ou faisaient se chevaucher appels et réponses. L'interaction entre l'interprète et son public fournissait le cadre de l'improvisation verbale et musicale. Sous cet angle, le blues s'apparentait aux chants et aux signaux de travail agricole, aux *spirituals*, aux chants de travail, ainsi qu'à ses antécédents africains (Jones 1963).

Avant 1920, le blues fut avant tout une musique populaire qui se perpétuait grâce à la tradition orale. W.C. Handy et d'autres avaient publié des partitions au milieu des années 1910, qui, tout en suscitant l'intérêt envers cette tradition

---

[2] Entretien inédit avec Marvin Montgomery et Jim Boyd par Alan Govenar et Jay Brakefield le 29 janvier 1992.

[3] Entretien inédit avec Marvin Montgomery et Jim Boyd par Alan Govenar et Jay Brakefield le 29 janvier 1992.

[4] Pour une liste exhaustive des enregistrements de terrain de John et Alan Lomax, voir les *John A. Lomax Family Papers*, Université du Texas à Austin.

musicale, n'avaient pas réussi à en restituer la réelle vitalité. D'après Kip Lornell, spécialiste de la musique populaire américaine, «un effet secondaire de la popularité grandissante du blues [...] était sa standardisation formelle. Les premiers blues avaient une longueur variable, et leurs paroles ne rimaient pas toutes selon le même schéma» (Lornell 1993: 38). Au début, de nombreux interprètes de blues étaient avant tout des chanteurs qui s'étaient familiarisés avec une variété de styles vernaculaires, y compris des éléments provenant des premiers chants de country, des chants d'église, ainsi que des airs de danse. Ce qu'on appelait alors le blues pouvait comporter dix, onze, treize ou seize mesures, des gémissements sans paroles, des fredonnements et des monologues décousus. Blind Lemon Jefferson avait un style plutôt incohérent et fortement personnalisé. Dans sa chanson «*Long Lonesome Blues*», il commençait par une strophe de 16 1/2 mesures, tandis que l'ouverture de «*Black Horse Blues*» avait 13 1/2 mesures, le *break* de «*One Dime Blues*» comportait 15 1/2 mesures, et l'introduction de «*Rabbit Foot Blues*» 10 1/4 mesures enchaînant sur un vers de 16 1/2 mesures. Il est fort probable qu'en situation d'enregistrement, même Jefferson dut se plier aux exigences formelles dictées par les responsables et les ingénieurs de la maison de disques, voire aux contraintes technologiques elles-mêmes.

Dès le milieu des années vingt, le modèle du blues – douze mesures, structure AAB – était standardisé, notamment, nous rappelle Lornell, grâce aux enregistrements des «chanteuses de blues classiques [comme Bessie Smith et Ma Rainey], qui adhéraient presque toujours à ce modèle (Albertson 1972, Stewart-Baxter 1970). Cette standardisation doit surtout être attribuée à une professionnalisation croissante dans l'interprétation du blues et, dans le cas des interprètes féminines de variétés, au fait que les ensembles instrumentaux plus nombreux devaient pouvoir se référer à un modèle vocal plus prévisible» (Lornell 1993: 38).

En dépit de la codification relative de la forme du blues, l'enregistrement offrit de nouvelles possibilités aux interprètes. Les innovations étaient assimilées et diffusées plus rapidement, non seulement grâce aux disques vendus, mais aussi par le biais des émissions de radio. En réalité, à la fin des années vingt, les ventes de disques aux États-Unis avaient baissé considérablement en raison de l'introduction et de la popularité immédiate de la radio. D'après le musicologue Dick Spottswood, la radio disposait de deux avantages particuliers: «elle fournissait un divertissement varié sans investissement supplémentaire et, grâce à l'amplification électronique, elle avait un son nettement supérieur à celui des disques qui étaient toujours gravés selon la méthode du pavillon» (Spottswood 1982: 58). Même l'adoption par l'industrie du disque de l'amplification électronique et l'amélioration consécutive de la fidélité des disques ne contribuèrent guère à augmenter les ventes. Le coût du phonographe et du disque était relativement élevé, et les ventes atteignirent leur point le plus bas pendant les années de dépression économique.

Indépendamment des fluctuations de l'industrie du disque, le blues continuait à faire partie intégrante de la tradition orale, bien qu'à des degrés variables. Sous de nombreux aspects, l'esthétique du blues échappe aux généralisations.

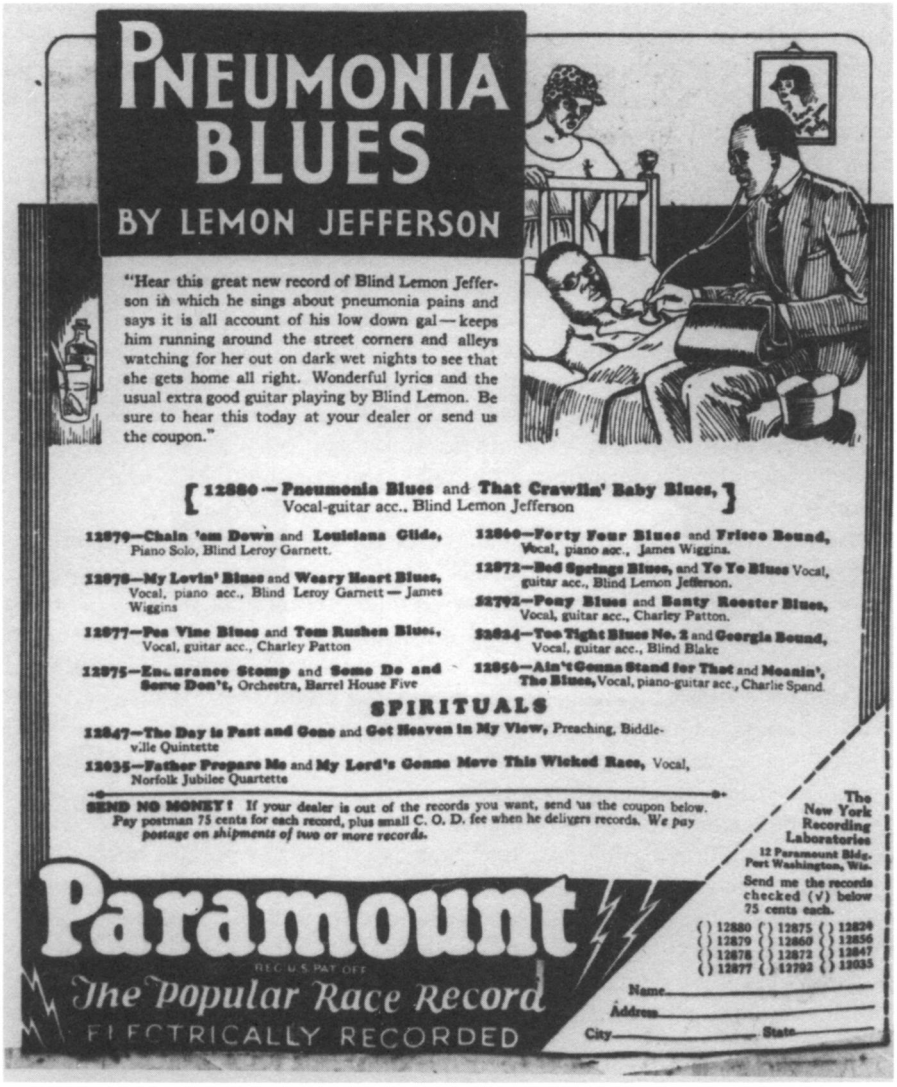


Fig. 3: Blind Lemon Jefferson, publicité de la maison de disques Race Record: «Blues de la pneumonie», vers 1930. Photo: Coll. A. Govenar.

Vu l'immensité du territoire du Sud américain et la pluralité des origines des Noirs aux États-Unis, le blues a connu un développement régional diversifié[5]. Le blues n'a en outre pas été créé en vase clos. Depuis le début, l'esthétique du blues est marquée, non seulement par l'emprise de l'industrie du disque et une commercialisation à grande échelle, mais encore par les voies migratoires des Noirs et par leurs contacts avec d'autres groupes ethniques et culturels ayant des traditions musicales distinctes, tels les Américains blancs des zones rurales, les Cajuns et les Créoles, les Hispaniques, les populations originaires d'Europe centrale et de l'est. L'interaction de toutes ces cultures a entraîné un enrichissement réciproque de styles musicaux (Russell 1970). Au XIX[e] siècle déjà, des musiciens noirs animaient des bals champêtres blancs. Eddie Durham par exemple, qui fut l'un des premiers promoteurs de la guitare électrique dans le blues et le jazz, se souvient que son père était un violoneux qui savait jouer des gigues et des *reels* (quadrille écossais) anglo-saxons aussi bien que des airs de danse afro-américains. C'est ce genre de croisements qui a donné naissance à la musique populaire américaine, telle qu'elle est connue de nos jours dans le monde entier.

Néanmoins, le blues a survécu dans certaines régions isolées du Sud, notamment au Texas, au Mississippi, en Louisiane, en Alabama, ainsi que dans le Piémont traversant les deux Carolines et la Virginie. Récemment, des folkloristes et des musicologues ont découvert des musiciens de blues qui semblent avoir échappé à l'emprise du monde moderne, comme Albert «Snuff» Johnson qui a grandi dans des communautés rurales autour de Cedar Creek (Texas), mais vit à Austin depuis la fin des années quarante. Pour Johnson, le blues est une musique qu'il pratique pour lui-même et pour ses amis et ses proches lors de fêtes familiales et de bals champêtres. Octogénaire, il a su conserver le style de jeu entendu dans son enfance. Souvent, il ne se souvient d'une chanson que par bribes, si bien qu'il complète le texte traditionnel par des paroles improvisées. D'une manière générale, Johnson a un souvenir plus qu'imparfait de ses chansons. Sa version de «*Hey, Little Girl*» consiste avant tout en des formules instrumentales jouées à la guitare et assorties de fredonnements, auxquelles il superpose une répétition de paroles tronquées provenant d'une chanson plus longue qu'il a peut-être oubliée ou qu'il n'a jamais apprise:

«*Hey, little girl, don't you know,*
You walked out my back door.

Quand on l'interroge à ce sujet, il répond qu'on pratiquait ce genre de blues durant le travail aussi bien que pendant les loisirs. «On chantait le blues en se reposant ou en marchant, parfois en gardant un troupeau ou en se déplaçant à cheval. Le blues provient de l'angoisse, et le chanter est un soulagement» (Govenar 1994).

---

[5] Pour des illustrations, voir Bastin (1986), Broven (1983), Ferris (1979), Keil (1970), Palmer (1981), Pearson (1984), Shaw (1978), Leadbitter & Slaven (1987) et Titon (1979).

Fig. 4: Blind Lemon Jefferson, vers 1927. Photo: Coll. A. Govenar.

De toute évidence, le blues rural du Sud des États-Unis est en voie de disparition. Des interprètes comme Alfred Johnson, qui sont assez représentatifs des communautés afro-américaines des années 1890-1940, se font maintenant rares. Mais alors que les Noirs américains tendent à se désintéresser du blues, le public international en est de plus en plus friand. Des festivals organisés un peu partout dans le monde ont ainsi contribué à la préservation des styles les plus anciens du blues et à la pérennité de ce qui est devenu une tradition aux racines culturelles multiples.

Références

ALBERTSON Chris
1972 *Bessie*. New York: Stein & Day.

BASTIN Bruce
1976 *Red River Blues*. Urbana: University of Illinois Press.

BROVEN John
1983 *South to Louisiana*. Gretna (Louisiana): Pelican Publ.

DANCE Helen O.
1987 *Stormy Monday. The T-Bone Walker Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

DIXON Robert & John GODRICH
1970 *Recording the Blues, 1902-1943*. New York: Stein & Day.

EPSTEIN Dena J.
1977 *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*. Urbana: University of Illinois Press.

EVANS David
1982 *Big Road Blues: Tradition and Creativity in Folk Blues*. Berkeley: University of California Press.

FERRIS William
1979 *Blues from the Delta*. New York: Doubleday.

GOVENAR Alan
1985 *Living Texas Blues*. Dallas: Dallas Museum of Art.
1988 *Meeting the Blues*. Dallas: Taylor Publ. Co.
1991 *The Early Years of Rhythm and Blues*. Houston: Rice University Press.
1992 «That black snake moan: The music and mystery of Blind Lemon Jefferson». In: *Bluesland: Portraits of Twelve Blues Masters* (P. Welding & Toby Byron Eds). New York: E.P. Dutton, p. 16-37.

JONES Leroi (Imamu A. BARAKA)
1963 *Blues People*. New York: William Morrow.

KEIL Charles
1970 *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.

LEVINE Lawrence W.
1977 *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford University Press.

LEADBITTER Mike & Neil SLAVEN
1987 *Blues Records, 1943-1970*. Vol. 1 & 2. London: Record Information Services.

LORNELL Kip
1993 *Introducing American Folk Music*. Madison (Wisconsin): Brown & Benchmark.

LOMAX Alan
1950 *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and Inventor of Jazz*. New York.

LOMAX John A.
1917 «Self-pity in Negro folk-songs». *The Nation* 105: 144.

OAKLEY Giles
1976 *The Devil's Music: A History of the Blues*. London: Ariel Books.

ODUM Howard W.
1911 «Folk-songs and folk-poetry as found in secular songs of the Southern Negroes». *Journal of American Folklore* 24: 259.

OLIVER Paul
1965 *Conversation with the Blues*. New York.

PALMER Robert
1981 *Deep Blues*. New York: Viking Press.

PEABODY Charles
1903 «Notes on Negro music». *Journal of American Folklore* 16: 149.

PEARSON Barry Lee
1984 *Sounds So Good To Me*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

RUSSELL Ross
1971 *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*. Berkeley: University of California Press.

RUSSELL Tony
1970 *Blacks Whites and Blues*. New York: Stein & Day.

SHAW Arnold
1978 *Honkers and Shouters*. New York: Collier Books.

SPOTTSWOOD Richard K.
1982 «Commercial ethnic recordings in the United States». In *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage*. Washington D.C.: Library of Congress, p. 51-66.

STEWART-BAXTER Derrick
1970 *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*. New York: Stein & Day.

THOMAS Gates
1965 «South Texas Negro folk-songs: collected and uncollected». In *Rainbow in the Morning* (J.F. Dobie Ed.). Hatsboro (Pennsylvania).

TITON Jeff Todd
1979 *Early Downhome Blues*. Urbana: University of Illinois Press.

WEBB Walter Prescott
1923 «Miscellany of Texas folk-lore». *Publications of the Texas Folklore Society* 2: 47.

WOLFE Charles & Kip LORNELL
1992 *The Life and Legend of Leadbelly*. New York: HarperCollins.

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'esthétique du blues est explorée du point de vue historique. Les interprétations du blues offertes par les premiers collecteurs étaient souvent ethnocentriques. Les écrits de Gates Thomas, Charles Peabody, Howard W. Odum, Will H. Thomas et John A. Lomax étaient marqués par des préjugés et manquaient souvent de précision en ce qui concerne la vie et la musique des Américains noirs du Sud des États-Unis. Les enregistrements commerciaux des années 1920, tout en contribuant à rendre le blues populaire, ont imposé certaines limites stylistiques aux interprètes. En dépit d'une standardisation relative de la forme du blues, les enregistrements offraient néanmoins de nouvelles possibilités aux chanteurs eux-mêmes. Les innovations étaient assimilées et diffusées rapidement, non seulement grâce à la vente de disques mais encore par les émissions de radio. L'esthétique du blues échappe à maints égards à la généralisation. Étant donné l'étendue du Sud des États-Unis et la diversité des origines des Afro-Américains, des variantes régionales du blues se sont développées. L'esthétique du genre a été et continue d'être façonnée, non seulement par l'emprise de l'industrie du disque et d'une commercialisation à grande échelle, mais encore par les migrations des Noirs et leur proximité par rapport à d'autres groupes ethniques ou culturelles et leurs traditions musicales.

ABSTRACT

The Blues Aesthetic: Continuity and Variation. *In this article the aesthetics of blues is explored through a discussion of its historical development. Early interpretations of blues by collectors were often ethnocentric. The writings of Gates Thomas, Charles Peabody, Howard W. Odum, Will H. Thomas and John A. Lomax were biased and often inaccurate in the depiction of African-American life and music in the southern United States. The commercial « race » recordings of the 1920s popularised the blues form and imposed stylistic limitations upon the performers. Despite relative standardisation of the blues form, however, recording offered new opportunities for the performers themselves. Innovations were quickly assimilated and disseminated, not only through record sales, but through radio broadcast. In many ways, the aesthetics of blues defies generalisation. Given the vastness of the southern United States and the differences in ancestry of African Americans, the blues developed distinctive regional variations. The aesthetics was and is shaped not only by the impact of the recording industry and mass market commercialisation, but by the migratory patterns of blacks and their proximity to other ethnic and cultural groups and their musical traditions.*

L'ESTHÉTIQUE DU FLAMENCO : UNE CONTRE-ESTHÉTIQUE ?

Bernard Leblon

Des origines inavouables

L'histoire du flamenco est jalonnée de malentendus, de querelles et de polémiques. D'emblée, sa naissance obscure, au début du XIX^e^ siècle, dans des milieux mal famés – forges gitanes, tavernes des faubourgs, auberges de contrebandiers –, lui vaudra l'intérêt des *costumbristas*, observateurs romantiques des coutumes populaires pour les uns, aristocrates et bourgeois « encanaillés » pour les autres, et cette double vision révèle déjà toute l'ambiguïté du problème. On pourrait dire que c'est la première malchance du flamenco, l'engouement folkloriste des premiers attirant immanquablement la condamnation sans appel des autres, ceux qu'on appelle, en Espagne, *casticistas*, farouches défenseurs de la « pureté » classique.

Les folkloristes du XIX^e^ et la « Génération de 98 »

Parmi les purs et durs qui considèrent le flamenco comme un symptôme de la décadence morale de l'Espagne, voire comme une « ordure » nauséabonde ou une abominable « peste », les intellectuels de la génération dite de 1898 se situent en bonne place. Là où les derniers romantiques ne voyaient que soupirs mélancoliques, trilles et roulades dignes des plus mélodieux des chants d'oiseaux, les « modernistes » de 98 n'entendent plus que des gargarismes laborieux et des hennissements sauvages sur des rythmes monotones et irritants. Pour illustrer des points de vue aussi diamétralement opposés, il suffit de comparer l'enthousiasme de Serafín Estébanez Calderón (1941 : 111-112), lorsqu'il évoque une soirée *flamenca*, à laquelle il a assisté, dans le quartier gitan de Triana, à Séville, vers le milieu du XIX^e^ siècle, et le ton sarcastique d'un Pío Baroja, qui dépeint un spectacle de *café cantante* (cabaret de chant flamenco), dans son roman *La busca* (*La Quête*), publié dans les premières années du siècle suivant. Le premier semble préférer la musique « primitive » d'une *caña*, au raffinement affecté de l'opéra italien :

> « Et il convient de remarquer, assurément, les nuances et les particularités de ce chant qui, par le fait même d'être aussi mélancolique et triste, manifeste profondément et de façon éloquente son appartenance à la musique primitive. Il est vrai qu'on n'y trouve pas les enjolivements, les apprêts ou les combinaisons recherchées et élaborées du style italien ; mais, en revanche,

> quel sentiment, quelle douceur et quel pouvoir magique susceptible d'emporter l'âme vers des régions inconnues, éloignées des trivialités actuelles et du matérialisme présent ! C'est ainsi que le chanteur, transporté lui aussi, comme le rossignol ou le merle dans la forêt, semble n'écouter que lui-même, en méprisant l'ambition d'un autre chant et d'une autre musique braillarde qui recherche les applaudissements du salon ou du théâtre pour se contenter des échos de l'intimité et de la solitude ».

A l'inverse, Baroja (1904 : 155) pousse résolument la scène qu'il décrit vers la caricature :

> « Lorsque la chanteuse malaguègne eut fini, un Gitan à la peau chocolat se leva et dansa un *tango*, un *danzón* de nègre ; il se tordait dans tous les sens, en plaçant son abdomen en avant et ses bras en arrière. Il termina par des mouvements de hanches efféminés et un entrechat très compliqué de bras et de jambes. [...] A ce moment-là, un gros chanteur, avec une nuque puissante, et le guitariste bigle à la tête d'assassin s'avancèrent vers le public et, tandis que l'un grattait sa guitare, en posant brusquement la main sur les cordes pour étouffer le son, l'autre, avec son visage injecté de sang, les veines du cou tendues et les yeux exorbités, lançait une plainte gutturale, sans doute fort pénible, puisqu'elle le faisait rougir jusqu'au front ».

L'arrière-garde de ce mouvement de « purification culturelle » continue à se déchaîner dans les premières décennies du XX^e^ siècle, avec, entre autres, la « campagne antiflamenca » d'Eugenio Noel (1914) et le cri de guerre de José Ortega y Gasset, lancé dans le journal *El Sol* en 1927 :

> « Toute cette quincaillerie méridionale nous importune et nous dégoûte ».

La tentative de réhabilitation de 1922 : Falla et Lorca

Cependant, au milieu du concert d'imprécations qui ne cesse de s'amplifier, des voix s'élèvent pour tenter de réhabiliter une communauté humaine et une culture musicale également méprisées, les Gitans d'Andalousie et le *flamenco*, dont le nom était devenu tellement péjoratif pour l'élite intellectuelle de l'époque qu'il faudra, pour la circonstance, le rebaptiser *cante jondo* (Chant profond). La scène se passe à Grenade, en 1922, et les voix sont celles du grand musicien andalou Manuel de Falla et du jeune poète – également musicien – Federico García Lorca.

Pour redonner quelque prestige à une musique aussi vilipendée que le flamenco, il fallait lui trouver quelques parents nobles et Falla n'hésite pas à appeler à la rescousse les chants liturgiques byzantins et la musique des Arabes d'Andalousie. Pour le premier point, il s'inspire de son maître, le musicien et musicologue catalan Felip Pedrell ; celui-ci confondait visiblement la musique liturgique en usage en Espagne depuis l'époque wisigothique, dite « hispanique » ou, improprement, « mozarabe », supprimée par Grégoire VII à la fin du XI^e^ siè-

Fig. 1 : Lithogravure de Bocquin d'après un dessin de Leloir, XIX[e] siècle.

cle (1081), avec la musique byzantine, dont le système modal est d'origine syrienne (et non grec, comme les Byzantins eux-mêmes le laissaient croire).

Pour illustrer cette parenté supposée entre la *siguiriya* gitane – archétype du *cante jondo* le plus pur pour Falla et Lorca – et la musique byzantine, le musicien énumère quelques points communs : aspect modal, enharmonisme, caractère non mesuré et richesse des inflexions modulantes. En ce qui concerne la musique arabe, Falla se montre nettement plus réservé, suivant en cela Pedrell, pour qui les Arabes n'avaient rien apporté d'essentiel à l'Espagne sur le plan musical. Cependant, il relève des similitudes rythmiques entre la musique arabo-andalouse d'Afrique du nord et les danses populaires andalouses, comme les *sevillanas* et les *zapateados*.

Ce qui frappe le plus, dans la démonstration de Manuel de Falla, c'est qu'en dépit de son intention de départ, qui était, de toute évidence, la revalorisation de la musique *flamenca*, il va insister, finalement, sur le troisième élément qui intervient, selon lui, dans l'élaboration du flamenco, l'apport de « ces tribus venues de l'Orient » qui « s'établissent en Espagne au XV[e] siècle », autrement dit de la communauté gitane. Plus étrange encore, lorsqu'il s'agit d'expliciter, dans la partie théorique de l'exposé, les coïncidences entre le *cante jondo* et les musiques orientales, il ne s'agit plus des Byzantins ni des Arabes, mais seulement de l'Inde, comme pour bien souligner, subtilement, que les véritables artisans de la transformation du folklore andalou en « chant long » de type oriental sont tout simplement les Gitans.

Les traits orientaux du flamenco

Ici, les points communs sont beaucoup plus développés et ils sont au nombre de cinq. Le premier reprend la question de l'enharmonisme et de la modulation, mais en soulignant les différences entre les modes indiens et les gammes majeure et mineure qui ont conditionné toute la musique européenne depuis le XVII[e] siècle jusqu'au dernier tiers du XIX[e]. Le deuxième point concerne l'ambitus, limité à un intervalle de sixte; le troisième, le procédé qui consiste à répéter une même note jusqu'à l'obsession; le quatrième, l'emploi de formules ornementales à des moments déterminés; et le cinquième, les cris d'encouragement du public destinés à stimuler les artistes.

A travers cette comparaison technique entre le *cante jondo* (ou flamenco) et les musiques orientales – et plus particulièrement la musique indienne –, on voit transparaître la critique sous-jacente d'une musique occidentale coincée dans le corset, jugé trop rigide, de l'échelle tempérée, et, derrière le musicologue fasciné par l'enharmonisme et l'utilisation des micro-intervalles comme moyen de modulation, on devine le musicien à la recherche d'une esthétique nouvelle. Une note en bas de page sur les dangers d'une évolution du *cante jondo*, attiré, sous l'influence des musiques occidentales à la mode, vers une forme décadente appelée ici «flamenquisme», permet de mieux comprendre la position de Falla entre deux esthétiques musicales totalement opposées:

> «Ce trésor de beauté – le chant pur andalou – ne fait pas que menacer ruine; il est sur le point de disparaître à jamais. Et, de plus, quelque chose de pire se produit et c'est que, à l'exception de quelques rares *cantaores* "chanteurs flamencos" en exercice et de certains *ex-cantaores* déjà privés de moyens d'expression, ce qui reste en vigueur du chant andalou n'est plus qu'une triste et lamentable ombre de ce qu'il fut et de ce qu'il doit être. Le chant grave, hiératique, d'hier a dégénéré pour devenir le ridicule *flamenquisme* d'aujourd'hui. On y voit s'adultérer et se moderniser (quelle horreur!) ses éléments essentiels, ceux qui ont fait sa gloire et qui constituent ses anciens titres de noblesse. La sobre modulation vocale – les inflexions naturelles du chant qui provoquent la division et la subdivision des sons de la gamme – se sont transformées en tournures ornementales artificieuses, plus adaptées aux manifestations décadentes de la mauvaise époque italienne qu'aux chants primitifs de l'Orient, avec lesquels les nôtres ne peuvent être comparés que lorsqu'ils sont purs. Les limites de l'ambitus mélodique très réduit dans lequel se situaient les chants ont été maladroitement élargies; la richesse modale de ses gammes antiques a été remplacée par la pauvreté tonale provoquée par l'utilisation prépondérante des deux seules échelles modernes, celles qui ont monopolisé la musique européenne pendant plus de deux siècles; la phrase, enfin, grossièrement mesurée, perd de jour en jour cette souplesse rythmique qui constituait l'une de ses principales beautés» (Falla 1922: 12-13).

L'intérêt des musiciens pour le flamenco

On comprend immédiatement que l'intérêt de Manuel de Falla pour le chant flamenco, dans ce qu'il a de plus oriental, n'a rien à voir avec une attirance trouble et «romantique» vers les bas-fonds, mais s'inscrit dans la perspective de faire sortir la musique contemporaine d'un carcan «classique» devenu encombrant et jugé à la fois réducteur et caduque. Il est intéressant de noter, à ce sujet, que la deuxième partie de l'exposé de Falla, intitulée *Influence de ces chants sur la musique moderne européenne*, répond au double objectif de valoriser une musique andalouse mal aimée et de souligner les possibilités que celle-ci a offert à nombre de musiciens modernes désireux d'enrichir leurs moyens d'expression. Le premier exemple cité est celui du musicien russe Mikhail Ivanovitch Glinka, qui écoutait pendant des heures entières le guitariste grenadin Francisco Rodríguez «El Murciano» et tentait de noter à la volée de brillantes improvisations que l'artiste était incapable de répéter. Falla cite, à ce sujet, les remarques de Pedrell:

> «L'entreprise de Glinka devenait impossible; subjugué, magnétisé, il se tournait vers son compagnon pour écouter ce que celui-ci tirait des cordes de son instrument: une pluie de rythmes, de modalités, d'arpèges et de fioritures rebelles et hostiles à toute graphie» (Falla 1922: 14-15).

Les efforts du musicien russe étaient encore plus vains lorsqu'il s'efforçait de transcrire les modulations d'un chanteur et c'est vraisemblablement ce type d'expérience qui a inspiré au *cantaor* d'Alcalá, Joaquín «El de la Paula», sa phrase célèbre:

> «Le *cante* ne tient pas sur le papier!»

La guitare *flamenca* ou la rencontre entre Orient et Occident

Manuel de Falla évoque également les oeuvres de Rimski-Korsakov, Borodine, Balakirev, Debussy, Bizet et Ravel, et il consacre la dernière partie de son travail, relativement brève, à la guitare *flamenca*. Ici, il insiste tout particulièrement sur l'aspect harmonique de l'accompagnement flamenco, généralement moins étudié que son apport rythmique. Federico García Lorca, qui, dans sa conférence de 1922 – également intitulée *Le cante jondo – chant primitif andalou* –, se limitait à résumer la démonstration technique de Falla avant de développer sa propre dissertation sur la poésie du *cante*, parlera davantage de la guitare dans une conférence postérieure, prononcée en 1931 et publiée sous le titre *Arquitectura del Cante jondo*, où il définit de façon particulièrement éclairante le rôle de l'instrument:

> «Ce qui est hors de doute c'est que la guitare a construit le *cante jondo*. Elle a travaillé, approfondi l'obscure muse orientale juive et arabe d'une grande antiquité, mais, pour cette raison même, encore balbutiante. La guitare a occidentalisé le *cante* et a transformé en beauté sans égale, en beauté positive, le drame andalou, conflit de l'Orient et de l'Occident, qui fait de la Bétique une île de culture».

Ce qui frappe, en effet, dans l'esthétique *flamenca*, c'est l'utilisation d'un instrument «occidental», rigoureusement étalonné en demi-tons selon la fameuse gamme chromatique, pour accompagner un chant «oriental», qui ignore délibérément de telles divisions et pratique couramment ce que Manuel de Falla appelle ici l'enharmonisme. C'est dans la confrontation entre les limitations de l'instrument et les possibilités illimitées de la voix humaine dans le *cante* que sont nés les effets harmoniques insolites dont les musiciens d'avant-garde du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} ont pu s'inspirer. Avec des moyens techniques rudimentaires et des connaissances musicales plus que sommaires, les guitaristes se sont efforcés de suivre au plus près la structure modale et les microtons du chant, d'où des tâtonnements variés, des cordes à vide qui produisent des effets inattendus et des dissonances réussies qui préfigurent les recherches esthétiques des musiciens modernes.

A l'origine, le chant flamenco était *a capella* ou, dans le jargon qui lui est propre, *a palo seco*, sans accompagnement. L'utilisation de la guitare est devenue nécessaire au moment où le *cante* a cessé d'être exclusivement un moyen d'expression familial pour devenir un spectacle ouvert à un large public, mais l'instrument, parfaitement adapté à la musique folklorique ou populaire andalouse, ne l'était guère aux modalités orientales du flamenco. C'est à l'issue d'un processus d'adaptation parfois laborieux, mais finalement triomphant, qu'il peut s'enorgueillir aujourd'hui d'avoir engendré une musique totalement nouvelle, unique en son genre et d'audience parfaitement internationale. Répétons-le, c'est la rencontre de deux conceptions musicales apparemment incompatibles et l'analphabétisme musical de la plupart des interprètes qui ont permis cette évolution spectaculaire. Le caractère normatif, parfois stérilisant, des préceptes «classiques» inculqués dans les conservatoires n'a eu, évidemment, aucune prise sur cet essor irrésistible mené sans préjugés par des autodidactes. Voilà ce qui explique la fascination des musiciens modernes à la recherche d'une esthétique nouvelle. Ecoutons, à ce sujet, Manuel de Falla:

> «C'est que le *jeu flamenco* est sans rival en Europe. Les effets harmoniques que nos guitaristes produisent *inconsciemment* représentent une des merveilles de l'art naturel. [...] Des accords barbares, diront certains. Révélation merveilleuse de possibilités sonores insoupçonnées, affirmerons-nous» (Falla 1922: 19-20).

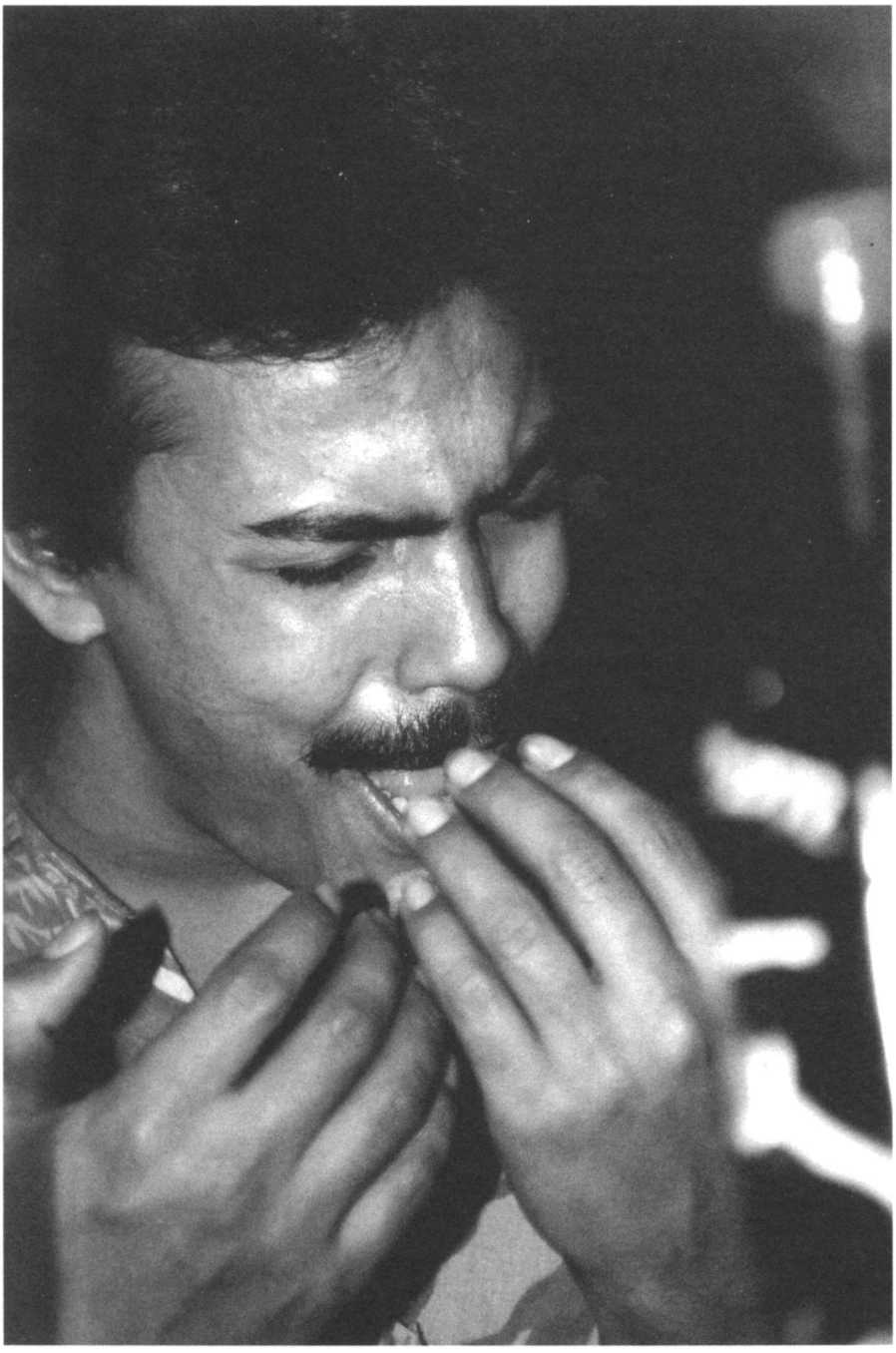


Fig. 2: Le chanteur Moïse Espinas. Photo: Michou Leblon.

La contre-offensive « anti-romantique »

Il faut noter au passage que, parmi les signataires de la pétition adressée au conseil municipal de Grenade, le 31 décembre 1921, pour solliciter une aide financière en vue d'organiser le concours de l'année suivante, les musiciens étaient plus nombreux que les écrivains et poètes. Cependant, la polémique ne tarde pas à éclater. Dès le 15 février 1922, quatre mois avant le concours, Francisco de Paula Valladar, directeur de la revue *Alhambra*, déterre la hache de guerre contre le *cante jondo*, bientôt suivi par d'autres défenseurs de la dignité classique offensée, pour qui le flamenco était synonyme d'espagnolade bon marché ou, pire encore, de chant d'ivrognes et de voyous. Les choses ne s'arrêtent pas là, puisque, en 1976, quarante-quatre ans après le fameux concours de *cante jondo*, un nommé Luis Lavaur publie, aux éditions nationales, un livre intitulé *Théorie romantique du chant flamenco* (*Teoría romántica del cante flamenco*), dans lequel il s'en prend, avec une verve particulièrement acide, à la « gitanophilie romantique » internationale, au flamenco en général et à Falla et Lorca en particulier. L'événement de 1922 y est défini comme :

> « une cérémonie de haut niveau intellectuel organisée pour rendre un hommage lyrique à l'esthétique de la laideur, à la beauté de ce qui peut être considéré comme exotique et inculte, hirsute, spontané et irrationnel » (Lavaur 1976 : 121).

Lavaur fustige tout particulièrement ceux qui accordent leurs suffrages à des artistes vieillissants, comme Diego Bermúdez « El Tenazas », lauréat du concours de 1922, à l'âge de soixante-dix ans, Juan Talega, prix d'honneur du concours de Cordoue, en 1959, à soixante-huit ans, et Pepe el de La Matrona, qui donna un récital à la Sorbonne à l'âge de soixante-quinze ans et un autre à la Casa de Velazquez à quatre-vingt-huit ans. Cela n'est rien d'autre, pour Lavaur, que « l'esthétique de la ruine », qui va de pair avec le culte de « l'amusicalité ». Ce dernier est évident, selon lui, dans les choix contre nature, incompréhensibles pour le commun des mortels, d'un Lorca qui célèbre, par exemple, le chant de la Niña de los Peines, un jour où, après avoir bu un grand verre d'eau de vie, elle s'était retrouvée avec la gorge embrasée, sans voix, sans souffle, sans nuances..., mais avec le *duende*.

Le terme est intraduisible ; Lorca lui a consacré une de ses conférences les plus célèbres, celle, précisément où il raconte l'anecdote évoquée ci-dessus, et il y définit le *duende* comme l'art de triompher d'une matière pauvre par une sorte d'éclat de génie qui bouleverse littéralement le public. Cependant, Lavaur n'en finit pas d'ironiser sur ce « chant sans chant », cette « musique sans musique » ou ces « danses sans danse » et il conclut :

> « Dans les entrailles du tempérament « flamenco » palpite le rejet de ce que la majorité considère comme artistiquement beau, rejet qui s'accompagne d'une hyper-valorisation de tout ce qui est cru, typiquement et violemment brut, en d'autres termes, cette fois d'Eugenio d'Ors, « de la superstition romantique qui divinise ce qui est spontané ». Lavaur (1976 : 119)

Le flamenco, art marginal

On avait observé, au départ, que la première malchance du flamenco était son origine trop modeste, voire vulgaire ou même immonde pour certains. Sa deuxième malchance est d'être un îlot de musique orientale au milieu d'un océan de vacarme occidental et la troisième, corollaire de la précédente, est son aspect éminemment minoritaire. Même dans sa terre d'origine, l'Andalousie, le flamenco n'a jamais été une musique véritablement «populaire», parce qu'il s'est situé en marge, à la fois du folklore authentique (*verdiales* et autres *fandangos*, *seguidillas*, etc.), du folklore «popularisé» (*sevillanas*) et des musiques «à la mode» (autrefois les *tonadillas* et la «chanson andalouse», aujourd'hui le *flamenco-rock*). Qu'on le veuille ou non, les raisons de cette marginalisation résident dans ses liens avec une esthétique «orientale» et plus spécifiquement «gitane». L'orientalisme des séquences rythmiques à douze temps, de l'aspect modal du chant, avec ses gammes étranges, ses micro-intervalles, etc., joint à l'aspect rude, rauque et cru de l'interprétation gitane, rebute des oreilles occidentales de plus en plus conditionnées par des modalités musicales plus simples (en ce qui concerne la gamme et les rythmes) et plus épurées dans le domaine des techniques vocales. De fait, depuis l'intervention massive de l'élément andalou dans le *cante*, à partir de l'époque des cafés spécialisés (1860-1910), dominée par la personnalité et le style d'Antonio Chacón, deux esthétiques nettement distinctes se partagent le champ sonore du flamenco, tout en entretenant de subtiles interférences; la première, dite «gitane», plus axée sur l'expressivité à outrance, au mépris des conventions esthétiques extra-flamencas; l'autre, au contraire, l'«andalouse», plus tournée vers la virtuosité classique et l'esthétisme, influencée, parfois, par des courants extérieurs comme celui du *bel canto* au XIX^{e} siècle. La première se maintient principalement dans l'usage privé, au sein des familles gitanes dans lesquelles le chant et la fête restent des moyens de communication privilégiés, tandis que la seconde continue à évoluer selon les nécessités du spectacle «ouvert» et en fonction du goût du public *payo* (non gitan). C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les remarques de Manuel de Falla, citées plus haut, selon lesquelles le flamenco s'édulcore et dégénère dangereusement, ou celles d'Antonio Machado père, qui s'écriait, en 1880:

> «Les cafés flamencos tueront complètement le chant gitan à plus ou moins longue échéance, en dépit des efforts gigantesques réalisés par le chanteur de Séville "Silverio Franconetti" pour le sortir de la sphère obscure dans laquelle il vivait et qu'il n'aurait jamais dû quitter s'il souhaitait se maintenir pur et authentique. En passant de la taverne au café, le genre gitan est devenu andalou et s'est transformé en ce que tout le monde appelle aujourd'hui *flamenco*. Silverio a créé le genre *flamenco*, mélange d'éléments gitans et andalous» (Machado 1881).

Bien entendu, de telles prises de position vont susciter les sarcasmes d'un Lavaur, qui n'y voit que de pures manifestations de «gitanophilie romantique»,

amplement démenties par les faits historiques. La violence de cette réaction «classique» a de quoi surprendre, dans la mesure où elle déborde largement un contexte historique dans lequel une certaine élite «cultivée» et «bien-pensante» feignait de croire son système de valeurs esthétiques menacé par quelques romantiques «hirsutes», drainant derrière eux la «canaille» et le mauvais goût nauséabond issu des couches populaires analphabètes et débauchées. On peut tenter de comprendre – sinon d'excuser – l'attitude horrifiée de la génération de 98, voire celle des autorités madrilènes qui veulent, au début du siècle, ordonner la fermeture des cafés flamencos (*cafés cantantes* ou *de cante*) de la capitale, au nom de la morale publique. Par contre, un pamphlet comme celui de Lavaur, publié en 1976, a des allures singulièrement anachroniques.

La sociologie au secours du classicisme

Ce qui est plus singulier encore, c'est l'apparition toute récente d'une nouvelle tendance sociologisante, héritière, dans une certaine mesure, de la satire lavaurienne. Bien entendu, il était temps qu'une approche sociologique de l'histoire du flamenco se fasse entendre, afin de replacer dans leur contexte les outrances du passé – celles des «romantiques» comme celles de leurs adversaires – et de les soumettre à une critique dépassionnée. Cependant, il est assez surprenant de voir cette démarche salutaire sous-tendue par un présupposé idéologique assez scabreux, selon lequel le flamenco est une pure création «romantique», dans laquelle les Gitans ont servi surtout de symbole, ou parfois de vecteur commercial:

> «L'art flamenco n'est pas un art traditionnel, ni gitan ni autre, mais une création artistique fondée sur une conception musicale, poétique et chorégraphique moderne «romantique», dans laquelle la réinterprétation de «la tradition» fut le principal objectif de l'effort créatif» (Steingress 1993: 148).

Le rôle des intellectuels, admirateurs béats ou adversaires farouches du flamenco, méritait d'être analysé sérieusement, mais pas d'être expédié sommairement à l'aide de schémas théoriques et de raisonnements scholastiques. Les limitations de tels travaux, en dépit de leurs apports incontestables à l'analyse critique de la littérature *flamenca*, montrent bien, une fois de plus, que l'approche d'un phénomène musical aussi complexe ne peut être réduit aux principes et aux méthodes d'une seule discipline, si performante soit-elle. Dans le cas présent, quelques arbres risquent de cacher la forêt et la participation très réelle de quelques intellectuels – qualifiés très abusivement de «romantiques» en raison de choix esthétiques anti-académiques et d'un intérêt «suspect» pour les traditions populaires – à la promotion d'un art très marginal ne permet pas de conclure que ces bourgeois dévoyés ont créé de toutes pièces un art «fictif», que des Gitans opportunistes s'empresseraient de commercialiser.

Les circonstances historiques et ethnomusicologiques

Pour tenter d'y voir clair, il faut extraire le problème de l'éternel débat entre classiques et baroques, tenants et adversaires du «bon goût» officiel, pour se pencher un peu plus sérieusement sur les circonstances historiques et les facteurs ethnologiques et musicologiques susceptibles d'éclairer le processus de transformation d'un répertoire «folklorique» ou «populaire» et la gestation d'un phénomène musical transculturel qu'on finira par baptiser *flamenco*. A force de considérer que la création musicale ne pouvait émaner que d'une élite cultivée et que les masses analphabètes étaient totalement inaptes à l'expression «poétique», on a fini par nier l'existence de toute tradition culturelle dans la communauté gitane. On escamote, de cette façon, un ensemble de facteurs décisifs de l'élaboration du flamenco:

1. Le rôle que les Gitans ont joué en tant que musiciens professionnels, depuis le XV[e] siècle, dans la transmission et la conservation d'un patrimoine musical autochtone. Les archives de nombreuses villes ont conservé le témoignage de leur participation rétribuée aux grandes fêtes locales, en particulier à l'occasion de Noël et de la Fête-Dieu.

2. La conservation parallèle d'un certain nombre de caractères orientaux, plus ou moins apparents selon qu'il s'agit de musique à usage interne ou de manifestations professionnelles. En Hongrie, il est intéressant de comparer la musique interne du groupe Vlax – *loki djili* et *khelimaski djili* – avec la musique «tsigane» professionnelle du groupe Romungro. L'introduction récente du premier groupe dans le secteur du spectacle a provoqué non seulement des interférences entre deux musiques qui n'avaient, au départ, guère de lien entre elles – hormis le fait d'être interprétées par des Tsiganes –, mais a entraîné, de plus, une évolution esthétique de la musique des anciens nomades devenus professionnels. La transformation est particulièrement spectaculaire en ce qui concerne la musique de danse traditionnelle du groupe Vlax (*khelimaski djili*), généralement réduite à des rythmes vocaux (*bögö*) et à d'éventuelles percussions improvisées (bidon métallique, petites cuillers). L'intervention de groupes professionnels, comme Ando Drom ou Kalyi Yag, engagés dans la promotion de leur musique ethnique à une échelle nationale et, très vite, internationale, a entraîné d'importantes concessions à l'esthétique dominante: introduction d'instruments harmoniques (guitares) et de mélodies nettement occidentalisées. Une évolution du même type s'était déjà produite, autrefois, au sein du sous-groupe Kalderash, influencé par la musique russe (utilisation de guitares, d'accordéons, développement du chant choral, etc.). Très logiquement, les influences s'exercent généralement dans les deux sens; les habitudes musicales ancestrales modifient sensiblement la musique «professionnelle» – au niveau rythmique et, très significativement, dans le domaine modal –, tandis que les pratiques occidentales contaminent, plus ou moins insidieusement, la musique traditionnelle du groupe, là où elle existe encore. En Andalousie, le

folklore et la musique populaire qui faisaient partie, autrefois, du répertoire professionnel des Gitans a évolué inéluctablement vers une modalité qu'on appelle aujourd'hui *flamenca*. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les interprétations de *romances* (ballades) traditionnels, telles qu'elles ont pu être recueillies récemment dans l'anthologie sonore intitulée *Romancero panhispánico* et dirigée par José Manuel Fraile Gil (1992) avec les versions enregistrées dans la communauté gitane de Puerto de Santa María, par exemple, pour la *Magna antología del cante flamenco* (1982).

3. Les conditions particulières de transmission et d'évolution de la musique autochtone en milieu gitan. Les Gitans furent contraints d'abandonner leurs activités musicales professionnelles à la suite de persécutions au cours desquelles ils furent d'abord répartis dans des résidences surveillées, à raison d'une famille par quartier, et soumis à quantité d'interdictions concernant leur langue, leur costume, leurs coutumes, leurs métiers traditionnels et la possibilité de se fréquenter, sanctionnées par des peines de six à huit ans de galères, la peine de mort étant prévue en cas de sortie sans autorisation desdites résidences. Ces mesures, qui visaient la disparition de la minorité gitane par absorption dans la masse, vont déboucher, en 1749, sur une arrestation générale et l'envoi aux travaux forcés dans les arsenaux de toute la population mâle âgée de plus de sept ans. Certains vont croupir pendant seize ans dans ces bagnes improvisés et l'ensemble de la communauté est condamné à la misère et à l'acculturation accélérée.

C'est alors que les musiques autochtones, déjà modifiées par le style « gitan » de l'interprétation lors de l'utilisation professionnelle, vont achever de se transformer, à la fois par fusion avec ce qui a pu subsister de traditions orientales et en raison d'un usage purement privé. Il ne s'agit plus de plaire à un public non gitan, mais simplement de faire la fête en famille. Bien entendu, l'esthétique de ces musiques va se trouver totalement bouleversée. Comme chez les Vlax de Hongrie, aucun instrument de musique n'est utilisé, qu'il s'agisse de danses ou de chants « pour écouter », pour des raisons économiques et parce qu'ils ne sont plus jugés indispensables. En Europe centrale, les rythmes sont exécutés avec la bouche et, accessoirement, avec des percussions de fortune, comme on l'a vu plus haut ; en Andalousie, les claquements de mains (*palmas*) dominent nettement les autres procédés. Il s'agit avant tout de s'exprimer, de crier sa rage, sa peine ou son désespoir. Les voix sont souvent rauques, cassées, nasales, parfois criardes ou éraillées, peu importe ; le style de chant qui se forge dans le secret des foyers gitans se moque bien des canons académiques.

Fig. 3: La Macanita. Photo: Dom Buys.

Une esthétique de la souffrance et du paroxysme

Ici, le «beau» n'est pas ce qui est agréable à l'oreille, mais ce qui est ressenti douloureusement. On ne dit pas «une *belle* voix», «un *joli* chant», mais «une voix qui blesse», «un chant qui fait mal». S'agit-il d'une autre esthétique ou d'une anti-esthétique?

«Je ne chante pas pour qu'on m'écoute,
ni pour faire valoir ma voix».
(*No canto por que me escuchen,*
ni para lucir la voz)

C'est ce que dit une *copla* citée par Antonio Machado y Alvarez (1947: 17) et une autre, commentée par le même auteur, déclare:

«Celui qui crie: aïe!
c'est signe qu'il a mal».
(*Todo aquel que dice ¡ay!*
es señal que le ha dolío)

Bien entendu, les partisans d'une esthétique plus classique qualifieront de «romantique» l'intérêt porté par le père d'Antonio et de Manuel Machado à cette «anti-musique». Pourtant, il ne s'agit pas d'une mode créée de toutes pièces par quelques intellectuels égarés. A l'origine, certaines *coplas* n'étaient faites que pour la communication familiale:

«Prends cette vieille veste
et apporte-la à ta femme;
elle l'arrangera pour ton gosse,
qui n'a rien à se mettre.
(*Toma esta chaqueta vieja*
y llévasela a tu mujer,
que se la arregle a tu niño
que no se tié que poné)

D'autres exprimaient la tragédie absolue de la solitude dans le désespoir, avec une comparaison banale, misérable comme le mobilier d'une maison pauvre, mais qui devient insoutenable de vérité lorsqu'elle est criée du fond des entrailles, comme un chien hurle à la mort:

«Je ne suis plus ce que j'étais,
celui que j'avais l'habitude d'être;
je suis un meuble de tristesse
qu'on a poussé contre le mur».
(Yo ya no soy quien era,
ni quien yo solía ser;
soy un mueble de tristeza
arrumbao a la pared)

C'est au moment où cette musique-là, avec ces paroles-là, sort de la clandestinité – si l'on peut dire – de l'intimité gitane, pour accéder à l'univers du spectacle, que le scandale éclate. La commercialisation du nouveau produit va entraîner une évolution «spectaculaire», et de nombreuses dérives. La guitare occidentale va tenter de s'adapter au chant, qui s'affine et s'édulcore en subissant l'attraction de la chanson populaire et du *bel canto*. Machado père s'indigne, comme on l'a vu plus haut; Manuel de Falla et Federico García Lorca déplorent la dégénérescence du «flamenquisme». Deux styles apparaissent, on l'a vu, l'un plus fruste et plus gitan, l'autre plus esthétisant et plus andalou. Malgré cela, le flamenco reste et restera marginalisé, en dépit de tous les effets de mode. Il est vrai que l'audience grandissante des musiques orientales et des musiques populaires, en Europe, contribue à sa diffusion; de sorte que la querelle des classiques et des modernes (toujours plus ou moins romantiques) n'en finit pas de rebondir. Dans cet espace nouveau, où l'évolution de la musique «savante» joue un rôle non négligeable, le public devient plus éclectique, au point d'associer Mozart, Ravi Shankar et Antonio Mairena, dans des proportions toutefois très inégales. La brèche ouverte dans l'esthétique occidentale par l'audience du *blues* et de musiques traditionnelles venues de tous les coins du globe ne doit pourtant pas cacher les limites du phénomène. Il suffit, pour les voir apparaître, de mesurer la part des musiques «non écrites» dans les programmes de nos radios «culturelles». Dans un autre domaine, le pseudo-flamenco qui fait recette n'a pas grand chose à voir avec celui dont il est question dans cet article et cela a été souligné plus haut avec l'évocation du succès des *sevillanas* ou du *flamenco-rock*.

Et demain ?

Tout cela manifeste de façon éloquente le poids des conventions culturelles du monde «occidental», en dépit des apparences. Le besoin d'identification avec une culture dominante n'a pas perdu ses droits et conduit souvent à une forme d'intolérance: «Tout ce qui n'est pas conforme à ma conception de la musique est une anti-musique». On peut constater que les médias, qui, dans un monde utopique, pourraient servir d'ouverture sur l'Autre, agissent avec la légèreté d'un rouleau compresseur et l'on pourrait se demander si la mode actuelle du «cocktail» ou de la «salade russe», sous forme de *world music*, *salsa* ou *flamenco-rock*, ne préfigure pas une standardisation complète de l'esthétique musicale. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que les conditions très particulières qui ont permis l'éclosion du genre flamenco sont en train de se perdre dans la nuit des temps, tout comme celles qui, à l'époque de l'esclavage, ont fait surgir le *blues*. On peut noter, également, que les jeunes qui intègrent les groupes de flamenco-rock sont souvent les enfants d'artistes *flamencos* renommés, et l'on peut se demander à quoi ressemblera la musique de la prochaine génération. Ces considérations dépassées et pessimistes ne doivent tout de même pas nous donner la nostalgie d'une esthétique de la misère et de la souffrance. A ce sujet, on peut parier, hélas, que l'Histoire est un éternel recommencement.

Références

BAROJA Pío
1904 *La busca*. Madrid.

ESTÉBANEZ CALDERÓN Serafín
1941 [1848] *Escenas andaluzas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe (Austral N° 188).

FALLA Manuel de
1950 [1922] «El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)» –. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral N° 950).

GARCÍA LORCA Federico
1922 «El Cante jondo (primitivo canto andaluz)».
1931 «Teoria y juego del duende. Arquitectura del cante jondo». *Obras completas*. Madrid: Aguilar: 37-47, 1514-1531, 1538-1542.

LAVAUR Luis
1976 *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.

MACHADO Y ÁLVAREZ Antonio
1881 *Cantes flamencos*. Sevilla.

NOEL Eugenio
1914 *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*. Valencia: F. Sempere y Cía.

STEINGRESS Gerhard
1993 *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de flamenco. III premio de investigación 1991. (Biblioteca de Estudios flamencos, 8).

RÉSUMÉ

Les querelles qui se sont manifestées autour du flamenco, pratiquement depuis son apparition au XIX[e] siècle, opposent deux clans apparemment irréductibles: les amateurs de traditions populaires, souvent qualifiés de «romantiques», et les partisans de la musique savante, dits «classiques» ou «puristes». L'auteur de l'article analyse les arguments des uns et des autres pour souligner les caractères particuliers de l'esthétique *flamenca* et tenter de comprendre les raisons d'un rejet systématique et violent, comme celles d'un engouement non moins passionné, qui caractérisent deux secteurs de l'élite intellectuelle. Il étudie, enfin, les facteurs historiques et ethnomusicologiques qui ont permis l'éclosion d'une telle esthétique et s'interroge sur son évolution.

ABSTRACT

Flamenco aesthetics as counter-aesthetics. *Since its emergence in the nineteenth century, the flamenco has opposed two apparently irreconcilable clans: the partisans of popular tradition, often called « romantics », and the partisans of classical music, or « purists ». This article reviews the arguments advanced by both sides in order to highlight the specific aesthetics of the flamenco and to understand the reasons for both its systematic and violent rejection and the no less passionate infatuation, attitudes which characterise two sectors of the intellectual elite. The paper finally addresses the historical and ethnomusicological factors which have fostered the emergence of such aesthetics, and deals with their evolution.*

QUELQUES REMARQUES SUR LES CADENCES DANS LA MUSIQUE DE VÉNERIE FRANÇAISE

Luc Breton

Avant propos

L'esprit moderne, imprégné de notions évolutionnistes, a souvent du mal à concevoir que les pratiques d'une époque puissent trouver leur justification dans des doctrines qu'il pense appartenir exclusivement à un passé reculé.

C'est ainsi que les changements intervenus dans l'esprit occidental à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] nous font refuser une certaine pérennité à nos traditions, que nous accordons curieusement bien volontiers à d'autres civilisations.

Selon l'ancienne optique, l'histoire, dans sa globalité, n'était qu'une illustration dans le monde sensible de la Vérité immanente, exposée par la doctrine chrétienne. Or la Vérité, étant un plérôme, revêt des aspects paradoxaux et ne s'exprime que de manière contradictoire (apophatique et cataphatique). Chaque époque ayant, selon la sagesse populaire, sa vérité, si un aspect de la doctrine ne peut pas coexister à un moment donné avec son opposé, comme le lumineux avec l'obscur, ces deux aspects pourront se succéder dans le cours de l'histoire sans contradiction véritable, car dans des contextes différents.

Une pratique telle que la chasse à courre doit se regarder avec ces yeux-là si l'on veut y trouver un intérêt. La vénerie française n'est alors rien d'autre qu'une liturgie par laquelle la doctrine prend corps, rendue ainsi plus intelligible pour une catégorie de personnes particulières. Il s'agit d'une action rituelle dans laquelle les comportements sont en quelque sorte stéréotypés, et chaque événement survenu au cours de la chasse est alors considéré par le veneur comme une intervention providentielle qui le concerne personnellement tout comme elle concerne le groupe auquel il appartient.

Ceci est comparable aux aventures des quêteurs dans la Quête du Graal de Chrétien de Troye, aventures qui sont révélatrices d'un état spirituel.

C'est à la partie liturgique de la chasse qu'appartient le sujet qui nous occupe. Les fanfares de la vénerie actuelle, comme nous tentons de le montrer, indiquent au veneur le point de vue qui doit être le sien sur chaque action exigée par le déroulement de la chasse.

Il est évident que les sonneries sur lesquelles nous allons nous pencher sont spécifiques du XVII[e] et XVIII[e] siècles, et demeurent d'ailleurs quasi inchangées

depuis. Mais elles ont été précédées d'autres sonneries, comme les cornures, fanfares typiques du cor ou olifant à deux tons, lesquelles fanfares, comme nous le voyons chez Gaston Phoebus, avaient au fond la même structure que celle qui fut adoptée pour la trompe à douze sons.

Plusieurs des fanfares de trompe sont attribuées au Marquis de Dampierre, maître de la vénerie de Louis XV, mais beaucoup lui sont certainement antérieures, comme les Honneurs, la St-Hubert ou la tête bizarde (air de «Il est né le divin enfant») qui ont été empruntées à la trompe d'église pour la plupart.

En ce qui concerne la structure de ces fanfares, des cornures ou même de certaines sonneries militaires encore en vigueur sous Napoléon Bonaparte, c'est chez saint Augustin qu'il faut trouver l'explication d'une pratique actuelle quoiqu'en voie de disparition. Depuis le début du XVIII[e] siècle, nous nous sommes progressivement habitués à ce que l'argument artistique, tant dans le domaine musical que dans les arts plastiques, soit futile ou sans portée doctrinale. Il est difficile de trouver, aussi bien dans l'Antiquité tardive que dans la période médiévale, voire celle de la Renaissance, une représentation de scène purement pittoresque: le sujet eût été considéré comme dépourvu d'intérêt.

Par contre, le XVII[e] siècle finissant et le XVIII[e] raffolèrent des sujets moraux ou des scènes de genre (Diderot, encensant *L'Accordée de village* de Greuze et autres tableaux moralisateurs et touchants, passe alors pour un esprit profond). La chose n'a fait qu'empirer depuis, jusqu'à la disparition de l'art figuratif, ce qui simplifiait le travail des artistes, puisqu'on n'exigeait plus d'eux aucune connaissance doctrinale ou culturelle, mais un talent «brut». En revanche, l'esthétique demeurait souvent liée à une doctrine que l'on prétendait rejeter.

Lorsqu'on examine les pratiques artistiques traditionnelles, il faut constater qu'il en va tout autrement, y compris dans le choix esthétique. Sous cet angle de vue, la musique de vénerie française est très remarquable. En effet, dans «l'art du bien-sonner de la trompe de chasse», aucun détail n'est vide de symbolisme au sens le plus fort du terme.

Il est impossible, dans le cadre de cet article, de traiter les nombreux points qui illustreraient cette affirmation, mais l'examen de la seule structure des fanfares sonnées en vénerie française et leur rapport avec la doctrine catholique permettront de s'en faire une idée.

Les cinq types de fanfare

La vénerie française, qui a évolué dans le détail au cours des siècles, a conservé une tradition presque intacte et utilise cinq types de sonneries dont certaines sont bien fixées, d'autres ont subi de légères variantes, alors que celles qui sont par nature vouées au renouvellement continuent de se composer conformément à l'ancienne manière: c'est donc un art bien vivant.

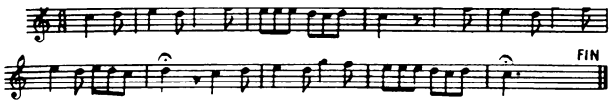
Les cinq catégories sont:
- Les tons d'animaux qui sont pratiquement fixés.
- Les fanfares de circonstances, également codifiées.
- Les fanfares de personnes et d'équipages, transmissibles, renouvelables ou composées selon les besoins.
- Les fanfares de lieux telles que Souvenirs et Echos qui constituent une catégorie très souple.
- Les Messes de St Hubert qui forment un groupe central tant du point de vue du style que par les moyens employés (sons bouchés, radoucis en grand nombre, carillons, etc.).

Il existe aussi des «bien-allés» et «tons pour chiens» qui ne sont cependant ni codifiés ni répertoriés mais se transmettent soigneusement d'un piqueur à l'autre.

Dans ces quelques pages, nous nous limiterons à expliciter la structure la plus commune des fanfares des quatre premiers groupes.

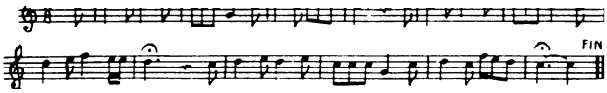
Structure générale des fanfares

Prenons comme exemple le «Vol-ce-l'est» (= vois, c'est lui), fanfare qui signale aux autres veneurs que l'empreinte du pied de l'animal que l'on courre a été reconnue sans équivoque:



Cette fanfare transmise, arrangée ou composée, on ne sait, par le marquis de Dampierre, maître d'équipage du roi Louis XV, est parfaitement symétrique: elle commence par une phrase conclue par une cadence sur la tonique, suivie d'une seconde phrase avec cadence sur le second degré, puis finit avec une troisième phrase identique à la première.

C'est là le genre le plus simple et le plus fréquent. Il en va de même pour cette autre fanfare, «L'arrivée au rendez-vous».



Ici encore: une cadence sur la tonique do, une cadence sur ré, second degré, une cadence sur do.

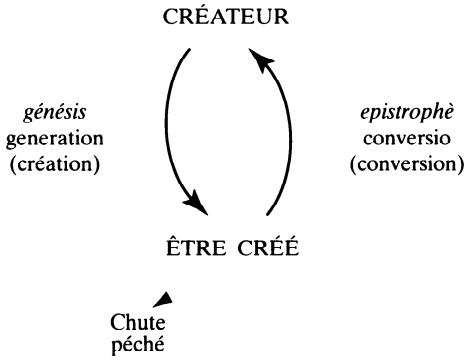
Pour entrevoir l'importance des cadences, il convient maintenant de s'éloigner du domaine purement musical, pour demander des éclaircissements à la doctrine et à la théorie physique des sons.

La périchorèse

Dans le cadre du christianisme, le monde est considéré comme créé selon un processus qui lui confère liberté et justification, et qui est en quelque sorte calqué sur ce qui se passe à l'intérieur de la Trinité elle-même. Ce processus, qui ne doit pas être assimilé à quoi que ce soit de systématique, a été nommé périchorèse par les Pères de l'Eglise grecs et *circumincessio* par les latins. De la périchorèse trinitaire, nous ne savons guère plus que ce que dit le Christ lui-même «Mon Père est en moi tout comme je suis dans le sein du Père» (Jn 10, 28-38 et aussi Jn 1, 10,15) et ceci est vrai des trois personnes de la Trinité les unes par rapport aux autres.

Par contre, dans le monde créé, il y a une forme de périchorèse qui nous est beaucoup plus accessible.

Le Verbe Créateur crée les êtres, c'est la *génésis* – création – alors que dans la Trinité il y a engendrement. L'être créé a deux possibilités, aussitôt après sa création, dès qu'il prend conscience de lui-même: ou bien il reste sur cette vision égocentrique, et c'est la chute, ou bien il rapporte son existence à sa Cause: c'est l'*épistrophè* – conversion – dans un élan volontaire et conscient. Ce cycle peut se résumer dans le schéma suivant:



Il s'agit donc d'un élan réciproque entre deux êtres, l'un accordant le don de participation à sa vie à l'autre, qui, alors, se retourne dans un mouvement de conversion vers sa cause. L'aspect le plus connu de la périchorèse est l'amour, qui, avant tout, n'est pas un sentiment.

Si sentiment il y a, c'est bien la conséquence de l'accomplissement non entravé de la périchorèse, tant au sein de la Trinité elle-même, où elle revêt un aspect très mystérieux, qu'entre le Créateur et sa créature, ou même parmi les créatures entre elles.

Or, l'enjeu de la cadence en musique n'est rien d'autre que le symbole (entendu comme ce qui porte en soi) de la périchorèse. Partant de notes qui, implicitement, définissent une tonique (ici les harmoniques naturels de la tonalité de la trompe) on retombe sur cette tonique en fin de phrase (cadence de tonique = conversion) ou à côté (cadence de ré équivalente ici à un certain type de chute, mais non définitive comme nous le verrons plus loin). Il n'est pas excessif, dès

lors, de dire que l'examen des cadences en musique est d'une certaine manière un problème de vie ou de mort, tout ceci étant naturellement simplifié à l'extrême.

L'ange sonneur de trompe

Un autre point doit être maintenant éclairci: c'est l'importance du ministère angélique dans la pratique musicale.

Il est difficile de ne pas remarquer que l'iconographie chrétienne aussi bien que les textes sacrés eux-mêmes regorgent de représentations d'anges musiciens, particulièrement des luthistes et des sonneurs de trompe.

L'explication de ce fait est fourni en premier lieu par St Augustin dans le *De Genesi ad Litteram*, aux chapitres XXII à XXV du livre quatrième (voir texte intégral en annexe). La fonction musicale particulière des anges, celle qu'ils exercent en rapport avec leur nature même, est exposée ainsi par St Augustin: dans la Genèse, le premier jour a été créée la Lumière. Or les luminaires, soleil et lune, ne l'ont été que le quatrième jour. Il s'agit donc, dit St Augustin, non de la lumière matérielle, mais d'une Lumière Spirituelle, en l'occurrence, les Anges.

Aussitôt après cette création, il est écrit: «il y eut un

Fig. 1: «La Chute des Anges» dans *Les très riches heures du Duc de Berry*. Bibliothèque Nationale, Paris.

soir, il y eut un matin». Etrange affirmation, si l'on songe qu'il ne peut guère y avoir de soir qui ne soit précédé d'un matin. La raison en est donc qu'aussitôt créés, ces anges prennent conscience d'eux-mêmes pour eux-mêmes, en tant qu'ils ne sont pas ce que Dieu est.

Une telle vision est repliée sur elle-même, sans éclairage divin: c'est une vision du soir dite vespérale. Les anges ainsi créés ont donc la possibilité d'en rester là, c'est le cas des anges déchus qui ferment les yeux (fig. 1): il se complaisent en eux-mêmes, et c'est la chute. Les autres par contre, après s'être considérés, rapportent leur existence au Créateur et tournent leurs regards vers Lui, la véritable Lumière incréée: ils ont une vision du matin dite matutinale. Voici donc les anges doués a priori de deux types de visions: celle des êtres et des choses tels qu'ils sont dans la lumière du monde créé, et celle qu'ils offrent à la Lumière divine incréée dans leur véritable causalité voulue par le Verbe lui-même. Les anges verront tout selon ces deux modes tout au long des six jours de la création et continueront par la suite: c'est là leur ministère.

Mais dès le second jour de la création, après la leur propre, sont créés d'autres êtres. Ils sont préalablement portés à la connaissance des anges quand il est dit «et il en fut ainsi». Cela signifie qu'avant que les êtres créés existent, leur nécessité voulue par le Créateur est d'abord connue des anges qui en ont alors une vision dite diurnale.

Or ces trois visions angéliques correspondent aux trois phrases ou trois groupes de deux phrases qui constituent les sonneries qui nous occupent. La première phrase se rapporte à la vision diurnale: prise de connaissance par le sonneur de la volonté divine. La seconde, une fois la chose connue dans le Principe, est prise de connaissance de la chose pour elle-même, c'est une connaissance vespérale. Enfin la troisième se rapporte à la connaissance matutinale qui justifie aux yeux du Créateur la chose ou l'événement existant par cette offrande qu'est l'*épistrophè* ou conversion.

Il est dès lors possible d'entrevoir l'importance de la cadence de chaque phrase, si l'on sait que la note cadencielle représente l'être créé ou incréé auquel est rapportée la vision en question. Les notes produites par la trompe, excepté ce qu'on appelle les sons bouchés, sont des harmoniques de la fondamentale ou tonique. Cela signifie qu'elles ont une fréquence qui se trouve dans un rapport numérique simple ou fractionnaire par rapport à cette même tonique.

Il convient donc de donner cette séquence des harmoniques naturels et sa signification.

La séquence des harmoniques naturels et leur interprétation

La séquence des harmoniques produits par une colonne d'air vibrante est la même que celle d'une corde vibrante qui était l'étalon tonal des chanteurs médiévaux (monocorde régulateur) à une exception près, pour la trompe, qui est l'absence de l'Ut.

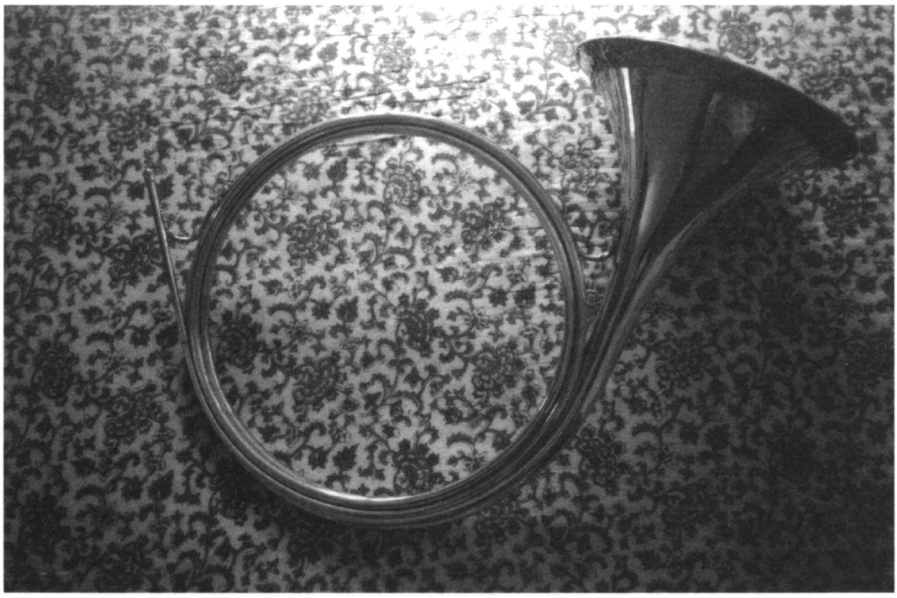


Fig. 2: Trompe dite d'Orléans (enroulée à trois tours et demi).

La note la plus basse de la trompe est donc le Do_2 dit Do de pédale, qui ne se vibre pas pour qu'il soit conservé dans toute sa pureté.

Cette séquence peut, pour les quatre octaves produites par la trompe, se représenter ainsi:

1er octave	(Ut_1)							do_2
2e octave	do_2				sol_3			do_4
3e octave	do_4		mi_5		sol_6		sib^+_7	do_8
4e octave	do_8	$ré_9$	mi_{10}	fa^+_{11}	sol_{12}	la^-_{13}	$(sib^+_{14}\ si^-_{15})$ inusités	do_{16}

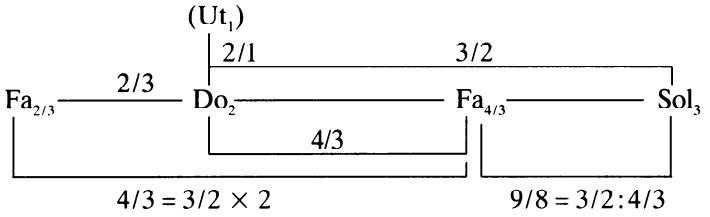
Remarques

- L'indice indique le rang de l'harmonique. S'il s'agissait d'une corde, ce serait une corde qui vibrerait en 1,2,3...n fuseaux.
- Pour mémoriser facilement l'apparition des harmoniques au fil des octaves, il suffit de remarquer que d'une octave à la suivante s'intercalent des notes intermédiaires supplémentaires par rapport à l'octave précédente.
- La première ligne définit l'octave juste, la seconde la quinte juste (harmonique) et son renversement (l'intervalle sol-do) la quarte juste. La quinte de la tonique est dite dominante (de Dominus, le Seigneur), car cet intervalle permet par empilement de générer tous les tempéraments autres que le

tempérament égal. L'octave introduit dans la séquence ininterrompue des fréquences possibles un repère périodique indispensable à la musique instrumentale.

- Tous les intervalles harmoniquement justes se calculent à l'aide de ce tableau. Ainsi, par exemple, se calcule la fréquence de la sous-dominante par rapport à la tonique virtuelle Ut.
  Pour connaître le rapport de fréquence entre deux sons, il suffit de diviser le nombre correspondant au rang d'harmonique de la note la plus haute par celui de la note la plus basse:
  - Rapport de fréquence entre Ut_1 et do_2 = 2/1 = 2
  - Rapport de fréquence entre sol_3 et do_2 = 3/2
  - Renversement de l'intervalle [do_2 - sol_3] = 2/3 = [$fa_{2/3}$ do_2]
  - En ramenant le $fa_{2/3}$ ainsi obtenu dans l'intervalle do_2 – sol_3, on doit doubler la fréquence, donc prendre son octave qui sera dans le rapport 4/3 avec (Ut_1).
  - L'intervalle [$fa_{4/3}$ – sol_3] est donné par 3/2 : 4/3 = 9/8 identique à l'intervalle [do_8 – $ré_9$] seconde majeure.

Ces calculs peuvent se résumer dans le schéma suivant:



Tous les intervalles des gammes générées harmoniquement se calculent à l'aide du nombre gouvernant l'harmonique. C'est ainsi que le nombre, en musique, est traditionnellement considéré non comme une quantité (par exemple la mesure de la fréquence en hertz) mais comme la nature véritable d'un être sonore, qui lui-même rend présent dans la musique, un être incréé ou créé.

Si l'Ut_1 représente l'Un ineffable et non manifesté, le do (associé également à *Dominus*, le Maître, d'un autre point de vue selon lequel on dit de la note sol qu'elle est dominante) n'est ni tout à fait le même son, ni tout à fait un autre. Ce do est ce dont Jean Scot Erigène dans le *De divisione Naturae* (III 683 a) dit: «Entreprenant de descendre de la suressentialité de sa nature (Ut) selon laquelle on l'appelle Non-Etre dans ses causes primordiales, Dieu se crée Lui-même et se fait principe (do)...»

Avec l'harmonique 3 (sol associé à Sol Justitiae, Soleil de justice en parlant du Fils, Verbe créateur) apparaît un intervalle qui va engendrer toutes les notes du tempérament naturel. La note fa (femina) obtenue par renversement de l'intervalle de quinte est associée à la Vierge Marie, la «*mulier amicta sole*» de l'Apocalypse, comme le montre la peinture de Gentile da Fabriano (fig. 3).

Fig. 3: Triptyque de Gentile da Fabriano. Pinacothèque de Brera

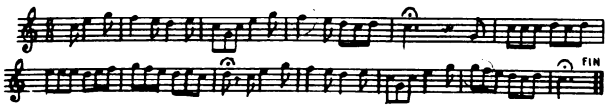
Il en est de même des harmoniques suivants qui correspondent tous à des êtres créés bien définis.

Dans cette représentation du couronnement de la Vierge, les chérubins étagés le long des bras de l'Ancien des Ages ou Verbe Créateur apparaissent comme les notes de l'intervalle de quinte et leurs renversements, alors que les anges musiciens se trouvant dessous figurent les intervalles correspondants.

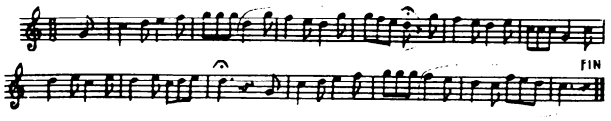
Dans le sujet qui nous occupe, il reste une note qui n'a pas encore trouvé d'attribution. C'est la note ré (*Rex* ou *reus*, roi ou accusé) qui se trouve par rapport au do comme le sol par rapport au fa, dans un rapport de $9/8 = 3^2/2^3$. Le ré est donc associé à l'homme, et une cadence sur le ré après une phrase en fausse modulation, équivaudra à une vision vespérale humaine, donc sujette à la conversion et au repentir, contrairement à celle des anges qui est définitive parce que leur choix a été opéré en toute connaissance de cause.

Quelques types de sonneries

A la lumière de ce qui vient d'être exposé, le fanfares typiques sera aisé à comprendre. Prenons d'abord *Le Lancé*

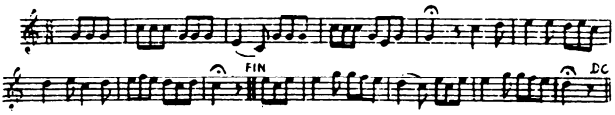


La première phrase à caractère diurnal ne diffère que d'une seule note de la troisième qui est matutinale, et qui redescend ainsi un peu plus rapidement vers la résolution de tonique.



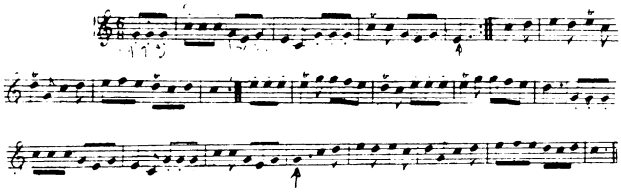
La Vue, qui ne doit être sonnée qu'avec prudence, n'a pas de phrase correspondant à la vision diurnale. La première phrase se résout sur ré sans fausse modulation. Seule la troisième phrase se résout sur la tonique.

Le Lièvre présente une structure légèrement différente. La première vision est figurée par deux phrases, la deuxième par une seule phrase, la troisième à nouveau par deux phrases:



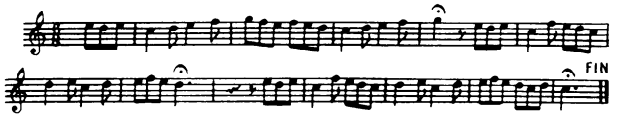
La première phrase a une cadence sur sol, la deuxième sur do, ce groupe de phrases correspondant à la vision diurnale, puis vient la vision du soir avec la troisième phrase et sa résolution sur le second degré. Enfin, la conversion est figurée par la répétition des deux premières phrases.

Il existe une version plus ancienne de cette même fanfare:



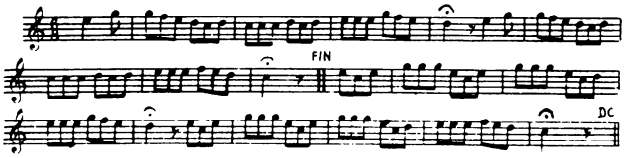
Ici, la cadence de la première phrase est faite sur le mi, ce qui fait allusion aux anges. (Il y a un rapport entre mi et *mittere*, envoyer, et également avec Michael, St Michel l'Archange sonneur de trompe. Le cinquième harmonique, note émotive, est attribuée aux anges) alors que celle de la quatrième est en sol comme dans la version plus récente.

La sonnerie du *Débuché*, qui se sonne lorsque l'animal sort de la forêt et qu'il est donc possible de le suivre du regard, présente une structure remarquable.



Tous les débuts de phrase sont identiques et les deuxième et troisième phrases ont une importante section commune, ne différant que par la cadence et les quelques notes qui la précèdent.

Enfin, la *fanfare des Honneurs*, qui se sonne en fin de chasse pour marquer une action d'éclat, comporte six phrases groupées deux par deux, la première de chaque groupe se résolvant sur le second degré, et la seconde sur la tonique, mais les deux phrases du milieu sont en fausse modulation.



Pour conclure cette brève étude, il convient de répondre à la question suivante: en quoi cette manière de nommer des êtres ou des événements situés en ce monde sensible, si différente du langage ordinaire, peut-elle légitimement être attribuée aux anges et, en fin de compte, de quelle utilité est tout cela?

Il doit être clairement dit qu'une fanfare sonnée à la trompe n'est pas une expression textuelle amenée du monde angélique en ce monde. Par contre, elle peut donner une idée de ce qu'elle serait si elle était parfaitement transportable

en ce monde qu'est le nôtre. Disons qu'il y a le même rapport entre la fanfare et le vocable angélique qu'entre notre langage ordinaire et la fanfare. D'autre part, sa structure suggère un autre genre d'étymologie et de syntaxe que la nôtre: c'est l'expression analogique d'une étymologie du Vrai qui se trouve dans le Verbe, lieu des possibles. Dans cette mesure, et dans cette mesure seulement, la pratique musicale traditionnelle est une participation au ministère angélique, et en tout cas au ministère adamique, qui consiste à attribuer à toute créature son nom (Genèse 2, 19-20).

On pourrait dire la même chose de la sémantique qui régit le sonner de la trompe, et ceci nous amènerait à examiner de nombreux points importants en musique, dont la gravité n'est plus guère ressentie dans la musique contemporaine, comme l'articulation, la compression, le maintien de la colonne d'air, l'emploi des inégalités rythmiques dans le cadre d'une métrique stricte, ou encore l'usage du vibrato d'intensité, du radouci et l'absence de polyphonie réelle si l'on excepte l'emploi du son bouché. Tous ces éléments se conjuguent dans le choix d'une esthétique qui, autant que l'argument, est objet d'inspiration.

Annexe

Saint AUGUSTIN, *De Genesi ad Litteram*, Bibliothèque augustinienne, Œuvres de St Augustin, Traduction, introduction et notes par les Pères Agaese et Solignac, C.N.R.S., Paris: Desclée de Brouwer, 1972.

Livre quatrième

Les trois «moments» de la connaissance angelique

XXII.39. Mais avant la création du ciel appelé firmament dans lequel furent également créés les luminaires, nous ne voyons pas par quel cheminement circulaire ou par quel jeu de progrès et de retrait une lumière corporelle aurait pu produire le jour et la nuit. Il nous semble dès lors que nous ne devons pas laisser la question en suspens sans proposer notre propre hypothèse. Supposons que cette lumière primitivement créée n'est pas corporelle, mais spirituelle: de même qu'elle a succédé aux ténèbres, en ce sens que, à partir d'un stade où elle était encore informe, elle a été formée par conversion vers son créateur, de même le matin succède au soir, lorsqu'après s'être connue en sa propre nature par laquelle elle n'est pas ce qu'est Dieu, elle se rapporte, pour la glorifier, à

cette lumière qu'est Dieu lui-même dont la contemplation la fait accéder à sa forme. Et parce que les autres créatures, qui lui sont inférieures, ne sont pas produites sans que cette lumière (spirituelle) en ait connaissance, ce même jour est chaque fois répété: par sa répétition sont produits autant de jours qu'il y a de différents genres de créatures dont la perfection du nombre six doit marquer l'achèvement. Le soir du premier jour serait la connaissance que cette lumière prend aussi d'elle-même, en tant qu'elle n'est pas ce que Dieu est; le matin, qui suit le soir et qui achève le premier jour pour inaugurer le second, serait le moment où la créature spirituelle se tourne vers le Créateur pour rapporter à sa gloire son être de créature et prendre connaissance, dans le Verbe de Dieu, de la créature qui vient après elle, c'est-à-dire du firmament. Celui-ci est d'abord produit dans la connaissance de cette lumière, quand il est dit: *Et il en fut ainsi*; il est ensuite produit dans la nature même du firmament, qui est créé quand l'Ecriture, après avoir déjà dit: *Et il en fut ainsi*, ajoute: *Et Dieu fit le firmament.* Ensuite, il y eut un soir pour cette lumière, lorsqu'elle connut le firmament, non plus comme précédemment dans le Verbe de Dieu, mais en sa nature propre: connaissance qui étant inférieure à la précédente, est à juste titre symbolisée par le nom de soir. Après quoi il y eut un matin qui clôt le second iour et commence le troisième. De nouveau ce matin est le moment où cette lumière – c'est-à-dire ce jour – se tourne vers Dieu pour le louer d'avoir créé le firmament et pour connaître dans le Verbe la créature qui devait être créée après le firmament. En conséquence, lorsque Dieu dit: *Que l'eau qui est sous le ciel s'amasse en un même lieu et qu'apparaisse la terre sèche (Gen.I,9), cette lumière connait cette création dans le Verbe de Dieu par qui cette parole est dite; voilà pourquoi l'Ecriture ajoute: Et il en fut ainsi*, c'est-à-dire dans la connaissance que cette lumière en eut dans le Verbe de Dieu. Ensuite, quand l'Ecriture ajoute: Et l'eau fut amassée, etc., alors qu'il a déjà été dit: Et il en fut ainsi, la créature même est créée en son espèce propre. De nouveau, quand cette créature est connue en son espèce propre par cette lumière, qui en avait déjà pris connaissance dans le Verbe de Dieu comme d'une oeuvre à faire, il y eut un troisième soir. Et ainsi de suite pour les autres créations qui se poursuivirent jusqu'au matin qui suivit le soir du sixième jour.

La créature connue dans le Verbe et dans sa nature propre

XXIII. 40. Il y a une si grande différence entre la connaissance d'une chose dans le Verbe de Dieu et la connaissance de cette chose en sa nature qu'il est légitime d'assimiler l'une au jour, l'autre à la nuit. Car, en comparaison de cette lumière contemplée dans le Verbe de Dieu, toute connaissance, par laquelle nous connaissons n'importe quelle créature en elle-même, peut, non sans raison, être qualifiée de nuit. Cette connaissance diffère toutefois tellement de l'erreur ou de l'ignorance de ceux qui ne connaissent pas même la

créature en elle-même que, par comparaison, il n'est pas déraisonnable de la qualifier de jour. De même, l'Apôtre n'a pas tort d'appeler lumière et jour la vie que mènent les fidèles en cette chair et en ce monde, par comparaison avec la vie de l'infidèle et de l'impie, lorsqu'il dit: *Vous futes jadis ténèbres, maintenant vous êtes lumière dans le Seigneur* (Ephes.,V,8), ou encore: *Rejetons les œuvres de ténèbres et revêtons les armes de lumière, afin de marcher honnêtement, en plein jour* (Rom.,XIII,12,13). Pourtant, si ce jour n'était lui-même une nuit en comparaison de ce jour où, devenus égaux aux anges, nous verrons Dieu tel qu'il est, nous n'aurions pas besoin du flambeau de la prophétie dont l'apôtre Pierre nous dit: «Nous avons foi dans les paroles des prophètes, auxquelles vous faites bien de prêter attention, comme à une lampe en un lieu obscur, jusqu 'à ce que le jour vienne à poindre et que l 'étoile du matin se lève en nos cœurs (II Pet., I,19).

Connaissance diurnale, matutinale et vespérale ou la triple connaissance angélique

XXIV. 41. Les saints anges auxquels nous serons égaux après la résurrection, (cf. Matt.,XXII,30) si nous suivons jusqu'au bout la voie – je veux dire le Christ qui s'est fait voie pour nous –, contemplent toujours la face de Dieu et jouissent de la vue du Verbe, son Fils unique, en tant qu'il est égal auPère: c'est en eux, avant toute autre créature, qu'a été créée la sagesse. Il est donc hors de doute qu'ils connaissent l'universalité de la création, où eux-mêmes tiennent la première place, d'abord dans le Verbe de Dieu, comme en celui par qui toutes choses ont été faites, puisqu'en lui sont les raisons éternelles de toutes choses, fussent-elles temporelles; ensuite dans la créature elle-même, qu'ils connaissent en abaissant en quelque sorte leur regard sur ce qui est au dessous d'eux pour la référer à la gloire du Verbe, car c'est en cette vérité immuable qu'ils voient, comme en leur principe, les raisons d'après lesquelles cette créature a été faite.

Là donc, ils la voient comme dans le jour, d'où procède aussi ce jour premier créé que constitue la très parfaite unité des anges en raison de leur participation à cette même vérité; ici, ils la voient comme dans le soir. Mais aussitôt il y a un matin (comme cela se vérifie pour chacun des six jours), car la connaissance des anges ne demeure pas dans le créé, mais le rapporte aussitôt à la gloire et à la charité de celui en qui est connue la créature, non comme une chose faite, mais à faire: tant qu'ils se fixent en cette vérité, c'est le jour. Car, si la créature angélique se tournait, fût-ce vers elle-même, et se complaisait davantage en soi qu'en celui dont la participation la béatifie, l'enflure de l'orgueil la ferait déchoir, comme il est arrivé au diable, dont nous parlerons en temps voulu, quand nous aurons à expliquer comment le serpent séduisit l'homme.

Pourquoi il n'est pas parlé de nuit

XXV. 42. Ainsi donc les anges, tout en connaissant la créature dans cette créature même, préfèrent à ce savoir, par élection et par dilection, le savoir qu'ils en ont dans la Vérité par qui tout a été fait et dont ils deviennent participants: voilà pourquoi, au cours de ces six jours, il n'est pas parlé de nuit, mais, après un soir et un matin, du jour un; de même, après un soir et un matin, du second jour; ensuite, après un soir et un matin, du troisième jour; et ainsi de suite jusqu'au matin du sixième jour, à partir duquel commence le septième, jour du repos de Dieu. Bien que ces jours eussent leur nuit, cependant il n'est pas fait mention de nuit dans le récit. Car c'est bien alors que la nuit appartient au jour, non le jour à la nuit, quand ces sublimes et saints anges réfèrent le savoir qu'ils ont de la créature, connue dans la créature même, à l'honneur et à l'amour de celui en qui ils contemplent les raisons éternelles d'après lesquelles elle a été faite. En vertu de cette contemplation parfaitement unanime, ils sont le jour unique que Dieu a fait, auquel l'Eglise elle aussi sera rendue participante, une fois achevé le pèlerinage qu'elle accomplit ici-bas, en sorte que, nous aussi, nous exultions et nous réjouissions en lui (Ps., CVII, 24).

Références

1982 *Nouveau recueil de fanfares de chasse de la Fédération internationale des trompes de France.* Paris.

PHOEBUS Gaston
vers 1387 *Le livre de la chasse.* Paris: Bibliothèque Nationale. Ch. XVI.

PINGUET Francis
1978 «La vénerie et sa musique». *La revue musicale.* Paris.

SERRE DE RIEUX
1734 *Les dons des enfans de Latone. La musique et la chasse du cerf.* Paris.

ANONYME
Vers 1720 *Collection de cent airs et fanfares pour la chasse de la maison royale à une ou deux trompes.* Paris: Jouve.

SAINT AUGUSTIN
s.d. De musica.

SAINT AUGUSTIN
1972 *De genesi ad litteram.* Bibliothèque augustinienne. Œuvres de St Augustin. Traduction, introduction et notes par les Pères Agaese et Solignac. Paris: C.N.R.S. Desclée de Brouwer.

JACQUES DE LIÈGE
1955 *Speculum musicae.* Rome: American Institute of Musicology. Livre I particulièrement Ch.

MERSENNE Marin
1975 Harmonie universelle. Paris: C.N.R.S. Livre V[e].

RÉSUMÉ

Parmi de nombreuses autres caractéristiques, comme l'articulation de consonnes, la rigueur métrique coexistant avec les inégalités, la trompe de vénerie française présente une logique dans l'emploi des cadences qui se réfère aux théories musicales et doctrinales de Boèce et St Augustin: c'est là que, comme dans les peintures du quattrocento italien, le son apparaît comme un vocabulaire mis au service de la doctrine chrétienne.

ABSTRACT

Some ideas on the cadenzae in French venery music. *The French hunting horn, apart from other characteristics such as consonantic articulation and metric rigour accompanying inequalities, exhibits a specific rhythmic rationale which refers to the musical theories of Boethius and Saint Augustine. In this case, as in the paintings of fifteenth-century Italy, sound appears as a vocabulary serving the doctrine of christianism.*

EXOTISME ET ESTHÉTIQUE MUSICALE EN FRANCE
Approche socio-historique

Yves Defrance

Avant le dernier quart du XX[e] siècle l'exotisme musical semble n'avoir intéressé que peu de musicologues dans la production écrite occidentale[1]. Les études ethnomusicologiques sont encore plus rares. Pourtant notre expérience de terrain nous a enseigné combien la curiosité des membres d'une société étudiée, et au premier plan celle des praticiens de la musique, pouvait être éveillée à l'écoute d'autres musiques que les leurs. Dans le rapport observateur-observé qui caractérise l'enquête il est fréquent que l'ethnomusicologue soit sollicité pour présenter ses propres capacités et connaissances en matière vocale ou instrumentale, mélodique ou rythmique, voire harmonique. L'observation participante, qui favorise la production sonore *in situ*, peut même prendre des allures d'échanges (Mauss: 1950). Tout comme les compositeurs français cédèrent par le passé à diverses formes d'exotisme, il paraît probable que les musiciens traditionnels aient connu eux aussi la tentation de l'emprunt, de la citation, de l'évocation de cultures, pour eux étrangères. Quels sont alors les facteurs pertinents nécessaires à la construction d'un objet sonore répondant à de tels critères? A partir de quelques exemples pris dans le domaine français nous souhaitons mettre l'accent sur certains aspects que peut revêtir ce phénomène pour tenter de percevoir les mécanismes complexes qui régissent le processus élaborateur d'exotisme d'un point de vue esthétique et musical.

*
**

Au risque de n'avancer qu'une évidence, rappelons que l'usage des musiques traditionnelles comme source d'inspiration dans la création artistique semble une constante dans la musique savante occidentale. Pourtant, si nous avons affaire à un germe en sommeil depuis la fin de l'époque médiévale, il ne se réveille tout à fait qu'à partir du moment où les ingrédients culturels indispensables à sa croissance sont complètement réunis. On pourrait sans doute tracer la courbe de l'évolution de la perception française des musiques du monde en

---

[1] Si l'on excepte la publication dirigée par Danièle Pistone, 1981.
A l'heure de la dernière relecture de cet article s'ouvre une exposition dans le Hall Napoléon du musée du Louvre (22/01 – 18/04). A cette occasion plusieurs articles concernant l'égyptomanie sont livrés dans le quotidien *Le Monde* (20/01/94). Cf. bibliographie (Condé, 1994).

parallèle des œuvres importantes qui font date dans son histoire. Peu nombreux sont en effet les compositeurs qui n'ont pas puisé leur inspiration dans le fonds traditionnel local, régional, européen, avant même qu'il ne soit question de musique « extra-européennne ». Les danses populaires, en particulier, avec leurs multiples variantes rythmiques et accentuelles apportèrent longtemps une matière inépuisable à de fécondes élaborations thématiques. Bon nombre de formes musicales baroques, classiques et romantiques trouvent en effet leurs origines dans le domaine folklorique chorégraphique européen. Cette sorte d'exotisme social opposant la ville à la campagne ou, plus encore, l'aristocratie à la paysannerie, devient le creuset de revendications identitaires au XIX^{e} siècle. Plus généralement, en Europe, poèmes symphoniques, ballets, opéras et autres rhapsodies mettent en avant la couleur musicale locale savamment exploitée par les ténors des écoles nationales.

De leur côté, les musiques traditionnelles du domaine français paraissent séduites par certaines formes d'exotisme au fur et à mesure que les collectivités villageoises s'ouvrent vers le monde extérieur.

Essayons de brosser, en quelques traits et dans un rapide parcours historique, le portrait de ces exotismes musicaux.

*
**

De l'évocation poétique au dépaysement sonore

En partant de la proposition que l'exotisme musical réunit un certain nombre de caractères qui différencient ce qui est étranger (= *exôtikos*) de ce qui appartient à une communauté, il est permis d'envisager de manière très large les grandes lignes de cette ouverture progressive de la France aux musiques de l'extérieur. Le goût pour l'exotisme répond ainsi à une volonté de dépaysement sonore momentané, c'est-à-dire occupant une place non menaçante dans un univers culturel donné. On distinguera alors des exotismes plus ou moins lointains culturellement. Que des musiciens étrangers européens se produisent à la cour de France aux XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles constitue en soi une certaine forme d'exotisme que nous dirions « modéré » comparé à l'exhibition de « naturels » importés des Amériques et décrits par Montaigne, ou encore à ces Indiens de Louisiane « qui dansèrent au son de leurs instruments » au Théâtre italien à Paris en 1725[2]. Entre les cabinets de curiosités du XVII^{e} siècle où s'entreposent, entre autres, des instruments de musique dite primitive et, au demeurant, bien muets, et les prestations d'un Lulli, qui deviendra Lully, le degré d'exotisme diffère très sensiblement.

---

[2] « En 1725, il parut au Théatre italien deux Indiens de la Louisiane qui dansèrent au son de leurs instruments. Rameau qui les vit caractérisa leur danse dans une pièce de clavecin, *Les Sauvages*, la seule de ses œuvres qui se rattache à ses travaux pour les petits théâtres que nous puissions identifier ». (d'après Girlestone, cité par Beltrando-Patier in Pistone, 1981 : 25).

La visite d'un Mozart à Paris, le séjour d'un Liszt, l'installation des Chopin, Rossini ou Offenbach, participent d'une certaine façon à un dépaysement musical à travers la forte personnalité de chacun. Ces compositeurs portent en eux des sensibilités exogènes, voire franchement étrangères, susceptibles d'éveiller un appétit d'ordre exotique[3]. Une telle attirance vers l'inconnu, vers un ailleurs mal défini, donne une impression très confuse qu'il nous est difficile de cerner. Quand commence l'exotisme en musique? Le fait de jouer ou d'écouter des œuvres écrites avant notre époque, ou, inversement la simple écoute de créations avant-gardistes relèvent-ils du domaine exotique?

Probablement pas, bien que l'adhésion aveugle aux instruments anciens participe déjà , selon nous, à un élan de type exotique[4]. Si *alter* est un étranger pour *ego*, la culture d'*alter* peut très bien s'inscrire dans un univers commun avec *ego* et donc ignorer toute forme d'exotisme. L'ensemble des activités citées ici occupe d'ailleurs une place précise dans un cadre culturel défini.

Quelles sont alors les limites de l'exotisme? Est-ce un phénomène propre à une époque donnée? Doit-on ne retenir que les descriptions musicales de contrées lointaines par exemple? Il est remarquable que l'émergence d'un exotisme musical coïncide avec celle d'événements politiques. Prenons le cas du XVIII[e] siècle français. On prête subitement à la Chine des vertus nouvelles. La compagnie des Indes, ayant son port d'attache à... Lorient, fournit alors par voie de mer matière à exciter les imaginations (Picard, 1991; Mirimonde, 1977). Le père Amiot, «découvreur» de la musique chinoise dès 1775, est volontiers cité comme pionnier de l'ethnomusicologie (During, p. 357).

A l'époque de Versailles, opéras et ballets de cour offrent toujours prétextes à des danses costumées, colorées, présentant une «nation» étrangère, au demeurant le plus souvent de culture occidentale. L'exotisme n'est pas encore réellement musical, mais terminologique et visuel (Beltrando-Patier, 1981). Il ne se différencie guère de celui de la Renaissance où, par exemple les «morisques» se singularisaient des autres danses par le fait qu'elles demandaient à l'exécutant de porter des «sonnettes» aux pieds (Arbeau: 1588-1970) et que leur accompagnement musical comprenait un tambourin de basque, une cymbale et un triangle «garny de boucles». Le texte musical, quant à lui, restait en parfaite concordance avec les règles esthétiques de cette époque. Il en sera de même dans toutes les évocations de pays lointains géographiquement durant les périodes baroques et classiques (Tchen: 1975). Que ce soit chez Rameau (*L'Egyptienne*, 1731, *Les Indes Galantes*, 1735), Boïeldieu (*Le Calife de Bagdad*, 1800) ou d'autres compositeurs moins connus, les procédés d'écriture «exotique» restent les mêmes (Bartoli, 1981) et ne

---

[3] D'une certaine façon, le personnage de l'artiste expatrié, romantique à souhait, vivant chichement dans une mansarde parisienne, bénéficie d'une sympathie toute spéciale.

[4] A noter que les interprétations de la musique ancienne prennent aussi de l'âge au fur et à mesure de l'avancée des connaissances organologiques et stylistiques. A preuve, l'exotisme contemporain que suscite le clavecin Pleyel de Wanda Landowska, pionnière du début du XX[e] siècle, tout comme les enregistrements anciens pieusement conservés par les collectionneurs de microsillons. L'au-delà spatial ou temporel bénéfie souvent d'un ascendant sur le réel quotidien et local.

sont pas sans rappeler ceux qu'emploient Purcell (*The Indian Queen*, 1695) ou Haendel (*Israël in Egypt*, 1739). Seules les évocations de régions ou pays culturellement proches de la cour, emploient, toujours au XVIII[e] siècle, des moyens musicaux inspirés de réelles traditions locales: mazurka polonaise, tambourin provençal (Beltrando-Patier, 1981). L'évolution de l'exotisme musical en France suit en fait de très près celle des relations entretenues par la cour avec, d'une part, les provinces françaises à l'intérieur du royaume et, de l'autre, les cultures étrangères qui se résument pour l'essentiel aux pays limitrophes (Elias, 1969).

Comme partout en Europe l'impact de l'Italie sur la France est très fort en matière musicale. On peut en mesurer l'importance à travers les nombreux débats esthétiques qui secouent la musique française et dont la Querelle des Bouffons fut sans doute le plus retentissant. Gardons bien à l'esprit que les rapports de la France avec l'étranger ne furent pas toujours exempts de xénophobie. Les luttes anti-wagnériennes et, par extension, anti-allemandes, qui animèrent la vie musicale parisienne entre 1870 et 1920 sont assez significatives à cet égard[5]. Mais l'influence transalpine ne touche pas seulement le domaine savant. Les pratiques populaires musicales en France seront traversées au XIX[e] siècle de courants originaires de la botte italienne (Defrance, 1984). Que ce soit dans la population des musiciens ambulants (*piffareri*, joueurs d'orgue de Barbarie), dans le répertoire vocal, le fonds rythmico-mélodique ou l'importation organologique[6] l'apport italien dans son ensemble n'est pas négligeable.

Jusqu'au deuxième tiers du XIX[e] siècle, l'essentiel des éléments exotiques visant à faire se délecter le public français de bizarreries lointaines se résumera donc à l'utilisation d'une terminologie évocatrice à laquelle s'adjoindront, le cas échéant, quelques instruments considérés comme typiques. Tant que les compositeurs n'ont pas accès directement ou indirectement aux musiques traditionnelles, ils se voient dans la situation des musiciens actuels à qui l'on demande d'écrire la bande sonore d'un film de science-fiction qui se déroule dans un passé ou un futur lointains. Aussi, l'exotisme musical qu'ils proposent ne peut dépasser le stade terminologique (*Les Sauvages*, de Rameau) ou organologique (quelques percussions dans les «turqueries» du XVIII[e] siècle)[7].

---

[5] Rappelons que la Société Nationale de Musique fut créée à Paris dès les lendemains de la défaite de 1870 pour justement encourager la production musicale purement française. Jusque dans les années 1920, les opposants aux musiques étrangères restent très actifs. Nous pensons en particulier à l'article de Louis Vuillemin qui, faisant référence au *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg, s'élève contre les «concerts métèques» organisés par Jean Wiener (*Le Courrier Musical*, 01/01/1923), et auquel répondirent, pour le défendre, Ravel, Roussel, Caplet et Roland-Manuel dans la même revue, au mois de mars suivant.

[6] Mandolines, orgues de Barbarie, ou ocarinas .Cf. Marcel-Dubois, 1960.

[7] Moyens musicaux également utilisés par Gluck, Mozart ou Beethoven dans la *Janitscharenmusik* (musique de Janissaires).

Exotisme régional, exotisme rural

Avant la découverte des musiques traditionnelles authentiques au XIX[e] siècle, le dépaysement musical en France s'opérait, nous l'avons vu, à l'écoute et à la pratique de danses, de chansons et d'instruments aux origines régionales européennes.

Au XVI[e] siècle, les danses portent des noms suggérant des provinces françaises (branle de Poictou, de Bourgoigne, du hault Barrois, triory de Bretagne, Volte des Provençaulx) ou des régions d'Europe (branle d'Escosse, Pavane d'Espagne, branle de Malte, Allemande) (Arbeau, 1588-1970). Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles les contredanses (*country-dances*), pour une bonne part importées d'Angleterre, sont adaptées et enrichies par les maîtres à danser français (Guilcher, 1969). La suite baroque, avec son cortège de danses diverses, est l'exemple même d'un exotisme musical assimilé, puis esthétisé au point de devenir une forme dépassant le seul cadre français et faisant appel à d'autres sources rythmico-chorégraphiques[8]). Il est permis de parler ici d'un exotisme régional, ou plutôt, sous couvert de couleur locale, d'un exotisme social. L'image rassurante d'un paysan «bon sauvage» rencontre un franc succès auprès de l'aristocratie française installée à la cour de Versailles. On assiste à la fin du XVII[e] siècle et durant la première moitié du XVIII[e] à un véritable engouement pour les chansons, musiques et danses paysannes domestiquées. La mode pour les «bergerettes» et «brunettes» compte de fervents adeptes qui, dans l'esprit rendu par les toiles d'un Watteau, se piquent d'exotisme rural à la cour de France (Leppert, 1978). Les éditions Ballard publient de nombreux recueils de rondes chantées. Leur support écrit en limite la diffusion immédiate aux couches supérieures de la société française[9].

Le genre «musette»[10] reflète particulièrement bien cette tendance à esthétiser une pratique populaire, en l'occurrence le jeu de la cornemuse. La cour de France accueille d'ailleurs cet instrument rustique mais lui refait une toilette de la tête aux pieds *stricto sensu*. Le timbre dur et nasillard des anches doubles est considérablement adouci. L'étendue mélodique atteint, grâce à la perce et aux savants mécanismes de clés, deux octaves chromatiques. Les bourdons sont groupés dans une «boîte à bourdons» qui offre des possibilités d'accords variés.

---

[8] L'influence de la suite française sur l'école allemande se ressent en particulier chez J.J. Froberger, J.C.F. Fischer, J.J.Fux, G.Ph. Telemann, G.Fr. Haendel et J.S .Bach.

[9] Un certain nombre d'entre elles se diffusent progressivement dans les milieux plus modestes et les collectes de la fin du XIX[e] siècle en recensent des variantes dans toutes les provinces (*Cf.* Coireault, 1953-63 et Guilcher,1989).

[10] Cf. Dandrieu («1[er] Livre d'orgue»), Fr. Couperin (*Pièces de clavecin, XV[e] ordre*), J.Ph. Rameau (*Pièces de clavecin, 1[er] Livre*). La suite instrumentale, *grosso modo* de 1670 à 1750, accueille également le louré, danse accompagnée, à l'origine, de la loure, cornemuse normande. Cf. *Alceste*, de Lully (1677), *Céphale et Procris*, d'E. Jacquet de la Guerre (1694), *5[e] suite française*, BWV 816, de J. S. Bach (1724), *Les Goûts réunis*, 8[e] concert, de Fr. Couperin (1724), *Les éléments*, de J. F. Rebel (1737).
Consulter également, de Jean-Christophe Maillard, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de 3[e] cycle, Université de Paris Sorbonne, U.E.R. de Musicologie, 1987.

Le mode d'alimentation de l'air est perfectionné. Il n'est plus question de remplir le réservoir à la bouche. L'instrument est désormais doté d'un soufflet actionné par le bras. Ne parlons pas du raffinement dans la facture qui n'utilise que des bois fins et des matériaux précieux de décoration (ivoire, nacre, etc.) (Mirimonde, 1977). Cette musette de cour, empanachée d'étoffes et de rubans n'a plus grand chose à voir avec le modèle paysan qu'elle est censée représenter (cf. Fig. 1). Quant au répertoire musical, il se compose de pièces écrites sur des rythmes simples, souvent répétitifs, dans des échelles à tempérament égal. Les compositeurs écrivent, pour la majorité, des duos qui peuvent être aussi bien interprétés à la vielle à roue, autre instrument d'une grande mobilité sociale (Chassaing, 1982, 1987; Moyret, 1985).

Parallèlement à la découverte des musiques extra-européennes au XIX[e] siècle, la collecte des chansons populaires s'organise en France. 1839 voit la publication du Barzaz-Breizh qui fait sensation dans les milieux littéraires (Laurent, 1989). Les écrivains romantiques encouragent vivement l'étude des traditions orales (Benichou, 1977). Un gouvernement du Second Empire va même jusqu'à organiser la collecte (Cheyronnaud, 1986: 9-26). Une certaine vogue pour les provinces françaises s'empare donc des milieux cultivés qui, en la personne de quelques musiciens, entretiennent un sentiment à la fois régionaliste et nationaliste[11]. En cherchant à se dégager des influences wagnériennes, les compositeurs croient trouver la véritable identité française au fin fond des campagnes. A Paris le folklore français devient partie intégrante de la culture dominante et ouvre une voie dans laquelle s'engage une part importante des élèves, professeurs et amis d'une institution prestigieuse: la Schola Cantorum (Cheyronnaud, 1986: 37 et suiv.). La III[e] République, en particulier dans la période qui s'étend de 1871 à 1914, encourage les prestations de musiques traditionnelles régionales et les grandes reconstitutions historiques (autour du mythe de Jeanne d'Arc par exemple) où l'élément folklorique est mis en scène (Defrance, 1987). Ce nouveau matériau thématique va irriguer des partitions de valeur inégale: *L'Arlésienne* de Georges Bizet (1872), *Rhapsodie d'Auvergne* de Camille Saint-Saens (1884), *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy (1886), *Sonatine pour piano: Bourguignonne* de Maurice Emmanuel (1893), *Dimanche breton*, de Guy Ropartz (1893)... En même temps que l'on redécouvre le chant grégorien, qui sera abondamment utilisé dans l'œuvre de Maurice Duruflé, l'aspect modal de certaines chansons populaires françaises excite la curiosité des musiciens, en particulier des organistes de l'école Niedermeyer, qui pressentent un riche filon à exploiter pour régénérer leur vocabulaire.

En septembre 1900 le quatrième Congrès international de traditions populaires se déroule à Paris. Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire et d'analyse musicales au Conservatoire National Supérieur de Paris, incarne précisément le collecteur de chansons aussi bien régionales (Bretagne)

---

[11] Cette tendance s'était déjà exprimée de diverses manières dans les décennies qui précédèrent et qui suivirent la Révolution de 1789. Le paysan français et sa musique étaient représentés dans un village imaginaire censé traduire l'idée générale de la province profonde. (Rousseau: *Le Devin de village* (1753); Grétry *L'Epreuve villageoise* (1784).

qu'étrangères (Grèce). Relevons un passage de son discours inaugural:

> «Il est temps enfin, que les artistes et les savants puissent faire l'inventaire complet de ces richesses mélodiques qui sont comme le minerai divin avec lequel l'artiste doit créer l'œuvre d'art».[12]

Fig. 1: Gaspard de Gueidan jouant de la musette de cour en 1737; huile sur toile de Hyacinthe Rigaud (Musée Granet, Aix-en-Provence).

Inutile d'énumérer ici les œuvres inspirées des folklores régionaux en France au début du XX[e] siècle. Si le genre «noël» fait florès et pas seulement dans les milieux organistiques[13], la chanson populaire arrangée pour chœur *a cappella* ou accompagnée au piano participe, quoiqu'en retrait, au renouveau de la mélodie française, représentée en premier plan par les Duparc, Debussy, Fauré et Ravel[14]. Retenons-en que l'exotisme rural ne produisit, pour sa grande majorité, que des œuvres mineures. Les «Scènes Alsaciennes» composées juste après la défaite de 1870 par Jules Massenet sont, pour Darius Milhaud, «parmi les plus médiocres choses que l'on entend dans les cinémas...»[15].

---

[12] Il paraît clair que la « recherche de l'élargissement du système tonal, la recherche de saveurs inédites, d'une vocalité libérée des critères du réalisme» (Condé, 1994: III) constituent les ressorts principaux de cette ouverture vers les musiques traditionnelles européennes et extra-européennes. C'est ce qu'illustre très bien *Marouf, savetier du Caire* (1914), d'Henri Rabaud, «qui baigne complètement dans une atmosphère musicale moyen-orientale que les retours au style occidental deviennent d'un prosaïsme comique...» (Condé, op. cit.).

[13] Tout comme dans les arts plastiques, le thème de la nativité est une constante dans la production musicale. Noëls et pastorales offrent autant d'occasions pour évoquer les traditions populaires musicales (chants traditionnels, bergers à la cornemuse, danses paysannes, etc.). Au XX[e] siècle encore, l'école d'orgue française encourage la variation sur un cantique ou un noël populaires recueillis par les collecteurs folkloristes. La fibre exotique d'un Reynaldo Hahn manifestée par exemple dans son opéra *L'île du rêve* (1898) ou encore son ballet *Le Dieu bleu* (1912) trouve matière à s'exprimer sur le terrain «rural» dans la *Pastorale de Noël* (1920).

[14] Citons *Inscriptions champêtres* d'André Caplet (1878-1925) pour chœur *a cappella*, *Trente chansons bourguignonnes*, de Maurice Emmanuel (1913), *Six chansons populaires du Bourbonnais* pour chœur *a cappella*, de Guy Ropartz (1934). C'est à cette école que se rattachent bon nombre de compositeurs sans prétentions qui alimentent le répertoire des ensembles vocaux français d'aujourd'hui. Retenons le cas significatif de Bernard Lallement, né en 1936, avec sa *Missa Gallica*, messe latine sur des thèmes populaires français, pour chœurs, solistes, instruments anciens, classiques et traditionnels, 1983).

[15] *Cf.* Milhaud, 1982: 53. Darius Milhaud, qui s'enthousiasma pour le Brésil (*Saudades do Brasil*: 1921), n'en néglige pas pour autant le folklore de France, qu'il utilise à plusieurs reprises dans son œuvre: *Le pauvre matelot* (1926), *Suite provençale* (1936), etc.

A l'instar des autres formes d'exotisme musical, l'exotisme rural connut une phase ascendante, entamée aux lendemains de la défaite de 1870, et qui culmina autour de 1900 pour décliner après la Première Guerre mondiale.

Orientalismes, hispanismes et autres

Avec la prise d'Alger en 1830, la dernière période coloniale française ouvre des horizons nouveaux aux compositeurs. L'image d'un Orient enclin aux bouffonneries laisse bientôt place à celle d'une féérie pleine de sensualité. Les voyages entrepris par Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Maxime du Camp tirent principalement leur motivation dans l'attirance pour un érotisme inconnu au nord de la Méditerrannée, et que procurent notamment les bayadères, ces danseuses-prostituées si longuement décrites dans les récits de ces écrivains. *Le Bain turc*, célèbre toile d'Ingres – qui ne mit jamais les pieds en Orient – résume assez bien ce fantasme de liberté sexuelle exprimé dans l'orientalisme.

L'exotisme se développe donc considérablement dans la production musicale française et en particulier dans l'opéra (Bercker, 1976). Chez Massenet par exemple, dont *Thaïs* (1894) et *Cléopâtre* (1912) ont pour cadre l'Egypte, l'Orient «c'est l'inconnu, le mystère, la séduction fatale, la fleur vénéneuse, et donc une musique sensuelle et lascive, aux mélismes envoûtants, aux harmonies troublantes. Dans *Thaïs*, c'est en outre le charme capiteux du paganisme à odeur de péché contre lequel le moine Athanaël tente de lutter et auquel il succombera.» Condé, 1994: III).

On peut distinguer plusieurs tendances qui se succèdent ou se chevauchent sur plus d'un siècle, *grosso modo* de 1830 à 1930. La première grande vague d'exotisme au XIX[e] siècle culmine autour de 1880 pour s'éteindre dans les années 1920. C'est aussi la plus importante quantitativement. Elle se manifeste par un attrait subit pour un Orient imprécis, qui trouverait ses origines dans l'Expédition d'Egypte de Bonaparte en 1798 et se serait développé à travers les progrès de l'archéologie, de l'islamisme et de l'intérêt porté par les écrivains et les artistes en général pour l'Orient (El Nouty, 1958; Alazard, 1930). Les musiciens français, à la recherche d'une poétique nouvelle, se laissent presque tous tenter par ce qu'il convient de nommer l'*orientalisme musical.*

Après cet exotisme mal défini géographiquement, vient une deuxième vague d'exotisme fixée plus précisément sur le Maghreb. Elle apparaît brusquement en 1830 et décline progressivement à partir de 1900, submergée par l'hispanisme musical, troisième vague qui prend en France des proportions spectaculaires. La présence de musiciens espagnols ou d'origine espagnole à Paris, depuis le violoniste Pablo de Sarasate (1844-1908) jusqu'au compositeur Maurice Ohana (né en 1914) alimente durant cette longue période un intérêt constant des Français pour le monde ibérique. Certains compositeurs comme Emmanuel Chabrier vont jusqu'à noter eux-mêmes, au cours d'un voyage, le matériel thématique dont ils ont besoin. Là encore l'exotisme s'exerce à plusieurs niveaux: termino-

logique (noms de danses, de personnages), organologique (guitare, castagnettes, tambour de basque) mais surtout rythmique (nombreuses danses: *jotas*, séguédilles, *habaneras*, *malaguenas*, *fandangos*, etc.).

L'invention de clichés musicaux

Pour «faire» oriental ou espagnol les compositeurs français utilisent des thèmes puisés dans des transcriptions plus ou moins fidèles réalisées directement à l'occasion de voyages[16] ou lors des Expositions Universelles qui se déroulèrent à Paris successivement en 1872, 1878, 1889, 1900, et dans une moindre mesure lors de l'Exposition Coloniale de 1931[17]. Ce qui était considéré naguère comme détestable devient brusquement attractif. On peut lire dans un journal de 1838:

Fig. 2: Maquette de costume de Pierre-Eugène Lacoste pour la création parisienne d'Aïda (1871) de Giuseppe Verdi.

> «La musique des orientaux ne laisse pas d'être originale et digne d'études; leurs airs de sentiments [...] pénètrent l'âme; ils causent les émotions les plus douces et souvent les plus profondes et il serait à désirer qu'un voyageur instruit rapportât un recueil de mélodies et des différents genres de composition de la musique orientale. L'art pourrait y gagner».[18]

C'est ce type de collecte sur le terrain que fit Félicien David en 1835 avant de composer son ode-symphonie *Le Désert* en 1844 qui contient notamment une reconstitution de chant de muezzin au rythme souple et à l'ornementation riche. Les procédés d'écriture qu'il utilise seront repris par Charles Gounod,

---

[16] Carl Maria von Weber fut peut-être le tout premier compositeur à utiliser une thématique musicale supposée authentique. Dans son *Ouverture chinoise* (1806) il est possible d'identifier un motif pentatonique probablement puisé dans le *Dictionnaire de la musique* de Jean-Jacques Rousseau. De même, une mélodie arabe donnée par Carster Niebur (*Description d'un voyage en Arabie*, 1774) et une danse turque figurant dans l'*Essai sur la musique* de La Borde sont reconnaissables dans *Obéron* (1806).

[17] Les descriptions de Guillaume André Villoteau (1826) ne pouvaient suffire aux compositeurs pour percevoir les raffinements des musiques orientales.

[18] *Cf.* Pistone, 1981.

Jules Massenet, Emmanuel Chabrier, Edouard Lalo, Léo Delibes, Georges Bizet, Camille Saint-Saëns et bien d'autres... jusqu'aux musiques des films hollywoodiens en passant par une méthode de piano connue de plusieurs générations de Français [19]. En complément de mises en scènes spectaculaires d'œuvres lyriques comme celle de la création d'Aïda à Paris (cf. Fig. 2) l'oreille est charmée par des sonorités tout aussi colorées. L'image saisissante d'une caravane à travers le désert, par exemple, est évoquée en insérant des schémas rythmiques d'un tempo généralement lent, reconnus comme typiquement orientaux dans la France du XIX[e] siècle. Les compositeurs tentent de gommer les inflexions tenues pour occidentales (cadences, modulations, marches harmoniques, etc.), d'altérer quelques degrés de l'échelle mélodique employée, d'utiliser à outrance le mode mineur en insistant sur l'intervalle de seconde augmentée et de réaliser un accompagnement sur une pédale harmonique dotée d'un ostinato rythmique. la sobriété dans l'instrumentation est donc de rigueur. Hautbois, cor anglais, flûte et piccolo occupent une place prépondérante dans l'orchestration. La tonalité des mélodies employées reste volontairement incertaine. Mordants aux violons, ponctuation des petites cymbales antiques et rythme obsessionnel d'un tambourin complètent le décor destiné à créer une atmosphère d'étrangeté.

Pour suggérer l'Espagne, outre les castagnettes et le tambour de basque, il est fréquemment fait appel à une échelle mélodique caractéristique (le «mineur andalou» proche du mode de mi). Des formules mélodiques significatives comme la «cadence andalouse» sont utilisées par Manuel de Falla et reprises par beaucoup d'autres[20]. Les mélodies évoluent à l'intérieur d'un ambitus restreint et contiennent de nombreux triolets et broderies. L'usage répété d'une même note avec son appogiature est considéré comme pertinent du style hispano-mauresque. Enfin l'intervalle de seconde augmentée sert de repère sonore, tout comme dans l'orientalisme[21].

---

[19] *Cf.* Van de Velde Ernest, *La Méthode Rose*, Tours, 1960: 43.

[20] Cette formule de quatre accords parfaits descendants (mineur, majeur, majeur, majeur) séduisit déjà J.S. Bach qui l'utilisa magistralement dans sa toccata pour orgue en ré mineur. L'intention non cachée d'évoquer le pays où servit son exact contemporain napolitain, Domenico Scarlatti, recueillit le succès que l'on sait.

[21] Selon une information communiquée par Igor Bogdanov, aux temps récents du régime soviétique, des méthodes d'écriture recommandaient l'utilisation de procédés similaires aux élèves des conservatoires russes pour maîtriser des techniques de composition de genre destinées à évoquer, dans une codification précise, les différentes républiques asiatiques. Dans la parodie comme dans le cliché, l'exotisme sonore se contente souvent d'éléments musicaux standardisés. Le compositeur Albert William Ketelbey (1885-1963) s'en est fait un peu le champion: *Sur un marché persan*, *Dans un temple chinois*, *L'Egypte mystique*, *Les eaux bleues d'Hawaï*.
L'exotisme musical trouve en la musique de genre, à savoir descriptive dans une intention pittoresque, un lieu de prédilection pour son épanouissement. Il n'empêche que chez Jannequin, Haydn, Mozart ou Villa-Lobos la musique de genre ne peut être confondue avec de l'exotisme musical.

D'autres vagues d'exotisme, moins importantes, apparaissent à la fin du XIX[e] siècle. Citons l'élan pour la Russie, et le monde slave en général (à partir de 1890, et surtout durant la période des Ballets Russes 1909-1929), puis celui pour l'Extrême-Orient (après la victoire japonaise de 1905), et, dans une moindre mesure, pour l'Afrique et l'Océanie[22].

Un genre inéluctablement éphémère

En marge des grandes créations et évolutions musicales, l'exotisme, malgré les nombreuses notes pittoresques qui l'alimentèrent, ne réussit pas à sortir du genre mineur auquel il était voué. Ses réalisations n'ont pas plus résisté aux progrès de l'ethnomusicologie qu'elles n'avaient convaincu les grands compositeurs.

C'est un fait qu'au fur et à mesure qu'avance la connaissance occidentale des musiques traditionnelles du monde, les œuvres du passé construites sur des informations fausses ne peuvent que paraître désuètes pour les auditeurs d'aujourd'hui. Aussi, toute forme d'exotisme musical semble condamnée à une courte vie. Chaque mouvement d'intérêt pour un «ailleurs sonore» survient, s'épanouit, régresse, puis disparaît et laisse place à une nouvelle forme d'exotisme. Gérard Condé (1994) souligne avec justesse cette opposition entre l'éphémère et le durable:

> «Comme Berlioz (*Les Troyens*, 1863), Bizet a compris que l'exotisme, c'est ce qui détonne, et que la relative authenticité de David manquait de piquant. Ainsi dans *Djamileh* (1872), dont l'action est située au Caire, le caractère «égyptien» de la chanson intitulée *Ghazel* ou de la *Danse des almées* résulte, pour la confusion des ethnomusicologues, d'une grande incertitude modale – majeur/mineur –, d'un chromatisme déroutant, dépaysant au sens propre, soutenu il est vrai par un rythme répétitif. L'impression d'une «musique fausse», selon l'expression de Tristan Klingsor, dans *Shéhérazade*, non tempérée, est obtenue ici par des moyens particulièrement raffinés et résolument inattendus».

L'arrivée du jazz à Paris, peu avant 1914 inspire quelques compositeurs (Debussy, Ravel, Milhaud, Wiener...). Il ne s'agit plus d'exotisme à proprement parler mais de création hors du temps, indépendante de l'effet de mode, dans un esprit de classicisme et non d'actualité. Nous ne pouvons qu'adhérer à l'analyse de Jean-Pierre Bartoli qui écrit: «Si les œuvres de Mozart et de Debussy subsistent ce n'est pas à cause de leur exotisme qui se révèle inexact, mais pour leur intérêt musical d'un point de vue européen»(Bartoli, 1981).

---

[22] Claude Debussy: *Khamma*, 1912.
Georges Migot: *Hagoromo*, 1922.
Raymond Loucheur: *Rhapsodie malgache*, 1945.
Jean Françaix: *Danses exotiques*, 1962.

Ce ne sont plus de simples effets de dépaysement sonore propres à illustrer des scènes de genre qui sont alors recherchés. Les pentatonismes de Debussy nourrissent certes son langage mais n'en sont pas la finalité (Brailoiù, 1957). De même les inexactitudes concernant «la musique nègre» évoquée par exemple chez Darius Milhaud dans *La Création du Monde* n'enlèvent rien à la modernité de sa partition. C'est précisément dans cette perspective qu'André Jolivet écrit son concerto pour piano (1949), dans lequel il exprime une volonté de créer un langage universel en utilisant des éléments empruntés à la «musique tropicale (Afrique, Extrême-Orient, Asie)» (Chantavoine-Rostand, 1958: 144). L'ouverture sur les musiques du monde et leur éventuel usage ou leur réinterprétation se manifeste dans un mouvement général de volonté d'universalité. L'Extrême Orient et surtout l'Inde, avec la révélation de traditions orales savantes, captent désormais l'attention. Maurice Emmanuel explore les modes hindous (1920), Lili Boulanger le pouvoir évocateur d'une mélodie asiatique dans sa *Vieille prière boudhique* (1916), André Messager la sensualité d'un chant birman pour sa comédie musicale *L'Amour masqué* (1923). Les premières études sur l'organologie, les systèmes musicaux (échelles, modes, rythmes, techniques d'ornementation, d'improvisation, etc.) vont influencer des compositeurs comme Olivier Messiaen (1944). C'est à partir de l'article de Joanny Grosset traitant de l'Inde dans l'encyclopédie de la musique de Lavignac (1913-31), spécialement des *Déçī-Tālas*, ou rythmes régionaux de l'Inde antique, qu'il élabore certains principes fondamentaux de sa rythmique, mais aussi des éléments importants de son système mélodique basé en partie sur les modes carnatiques ou à transposition limitée (1954) et déjà utilisés dans sa *Turangalilà-Symphonie* (1946) et son *Canteyodjaya* , pour piano (1949).

En cette fin de XX^{e} siècle on compte de nombreux exemples de l'usage de techniques de composition (aléatoire, répétitive...) et de recherches développées dans des directions suggérées par des pratiques de musiques traditionnelles révélées notamment par les nouveaux modes de reproduction sonore. La diffusion de documents d'enquêtes ethnomusicologiques fournit un matériau inépuisable aux créateurs d'aujourd'hui, mais en même temps elle annihile toute tentative d'exotisme musical tel qu'il se manifestait précédemment[23].

---

[23] Ainsi Marius Constant, Iannis Xenakis ou Luciano Berio reconnaissent à divers titres l'apport de matériaux traditionnels, notamment vocaux, dans leurs langages contemporains. Retenons l'exemple de *Sequenza III* pour voix de femme, de Berio (1966). Jean-Louis Florent, compositeur fortement influencé par les musiques orthodoxes éthiopiennes qu'il est allé écouter sur place, vient de publier ses documents sonores d'une qualité remarquable. (*L'Eglise Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät*, Monastère du Paradis, Jérusalem, Israël, 2CDs Ocora C 560027-28, 1992 [n.d.l.r.]). Les créateurs peuvent aussi renvoyer la balle aux ethnomusicologues.

Fig. 3: Les musiciens ambulants font partie de l'environnement sonore du village dans une société traditionnelle. Leur arrivée suscite intérêt, curiosité mais aussi méfiance. C'est en partie par leur intermédiaire que pénètrent les modèles musicaux exogènes. ici la musique est prétexte à attirer la foule, à créer un climat hors du quotidien. La marginalité du musicien populaire est dans ce cas renforcée par celle afférant aux gens du voyage.
Dessin du dinanais Léonce Petit (milieu XIX^{e} s.). In *Les bonnes gens de province. Troisième album.* Paris: Le journal amusant. Coll. Bibliothèque Municipale de Dinan.

L'exotisme musical dans les traditions populaires

Si l'on admet que certaines formes d'utilisation de musiques anciennes ou étrangères à la sphère esthétique de leurs interprètes ou auditeurs relève du domaine de l'exotisme musical, il faut dès lors reprendre le même schéma d'analyse pour traiter des pratiques populaires contemporaines. Le seul fait que des musiciens ambulants se déplacent d'une foire à l'autre, d'une fête à l'autre présente déjà des traits d'exotisme. Il suffit d'évoquer le succès des tziganes, des hommes orchestres, des clowns musiciens, des vielleux savoyards, des joueurs d'orgue de Barbarie et autres *piffareri* auprès de publics populaires pour saisir toute la dimension de cet ascendant que porte en lui l'étranger (cf. Fig. 3 et Fig. 4). Nous sommes partisans de considérer l'emprunt volontaire de mélodies, rythmes ou autres instruments de musique exogènes à une communauté de type villageois comme un acte délibéré d'exotisme musical.

Le processus qui mène le musicien traditionnel à faire provision d'images sonores nouvelles à l'occasion de ses rencontres et de ses déplacements en dehors de son champ culturel habituel peut être considéré comme un comportement d'ouverture de type exotique[24]. Cet attrait pour le nouveau, l'étranger, le lointain ne se manifeste pas seulement dans les couches sociales élevées d'Occident. Les sources historiques sont trop faibles pour nous permettre d'estimer le poids d'un exotisme populaire en France avant la Révolution de 1789. Il paraît clair, en revanche, que les guerres napoléoniennes fournirent aux provinces françaises leur moisson de rythmes, chansons et danses en provenance de l'étranger dès le début du XIX[e] siècle (Guilcher, 1954). On ne compte plus les danses aux consonances, rythmes ou figures exotiques qui pénètrent de manière éclatante les milieux populaires aux XIX[e] et XX[e] siècle (du «congo» à la «java»). Rappelons seulement quelques faits significatifs. La plupart des quadrilles portent des noms évoquant le dépaysement (quadrille américain, quadrille des lanciers du Bengale, et des dizaines d'autres) (Desrat, 1895). A l'examen des supports musicaux, cet exotisme s'avère purement terminologique et ne comporte aucun élément musical réel. La valse, par contre, représente un cas d'exotisme social à rebours (Gasnault, 1986). S'acclimatant aux couches populaires, elle perd de sa distinction mais devient le symbole de la conquête par le public d'un objet culturel prestigieux évoquant la danse de cour. A la fin du XIX[e] siècle, elle connaît un essor particulier à Paris au sein de la communauté d'immigrés originaires du centre de la France (Auvergne, Limousin), qui lui apportèrent à la fois une dimension régionale et populaire, voire prolétaire (Guilcher, 1975). Ce sera la «valse-musette» dont l'expression même traduit bien cette appropriation d'un objet culturel exogène par les masses populaires. Marqueur identitaire puissant pour les classes laborieuses, elle est dansée lors des grandes grèves qui précèdent le Front Populaire de 1936. On dansera la valse-musette à la Libération de 1944 dans les rues de toutes les villes et de tous les villages de France. Le traditionnel bal du 14 juillet lui réserve, aujourd'hui encore, une place de choix.

Autre exemple, la polka, importée à Paris en 1844. Son rythme simple et léger, son appellation exotique évoquant la Pologne, bien qu'elle soit d'origine bohémienne, lui garantissent un succès rapide. On parle même de polkamanie (Gasnault, 1986: 184). Suivent des cohortes de danses suggérant des origines étrangères: mazurka, berline, varsovienne, tsarine, troïka, youska (ou youchka), hongroise, cirkacienne, polka russe, valse écossaise, etc. Jusqu'à la Première Guerre mondiale la production des maîtres à danser parisiens est sans limites. Le déclin des pratiques musicales traditionnelles régionales au XX[e] siècle n'enlèvera rien à l'appétit des Français pour des musiques populaires exotiques,

[24] Depuis les vielleux savoyards portant leur marmotte sur l'épaule au XVIII[e] siècle, jusqu'aux groupes de musiciens d'Amérique latine d'aujourd'hui, en passant par les joueurs d'orgue de Barbarie, les joueurs de *zampogna* napolitaine ou calabraise, les tsiganes musiciens, les clowns et autres hommes-orchestre, les exemples abondent de musiciens ambulants étrangers pénétrant dans les divers circuits de diffusion de la culture dans les milieux populaires français.

bien au contraire. Si les adaptations régionales[25] s'estomperont peu à peu, les vagues successives d'exotisme recouvriront bon nombre de genres contemporains: opérette avec notamment un hispanisme vivace[26], chanson[27], variétés (Manitas de Plata, Los Calchakis, George Zamfir), danses (latino-américaines, antillaises, africaines, brésiliennes).

Fait nouveau, le vedettariat, promu par le music-hall, n'est pas épargné par l'exotisme musical populaire contemporain. Le show business focalisant l'attention du spectateur-auditeur sur la star, il est de bon ton de donner une coloration étrangère au nom des interprètes en fonction du genre souhaité. Les chanteurs d'opérette le savent bien qui adoptent des pseudonymes aux consonances méditerranéennes (italiennes ou espagnoles). Inversement un nom «exotique» est déjà un facteur de succès. Dans la galerie de portraits des chanteurs, le séducteur rivalise avec la femme fatale dans un cocktail de charmes tour à tour latins, slaves, afro-cubains et autres. Ces héros contemporains (héritiers de personnages mythiques européens tels que Carmen ou Don Giovanni) vendent du rêve visuel et sonore. Tout comme le monde du cirque véhiculait la figure du comédien-acrobate ou du clown-musicien ambulant, à l'accent étranger indéfinissable, celui des artistes de varié-

Fig. 4: Photographie du début du XX[e] siècle prise dans un village de l'Yonne. De par leur aspect insolite le *piffaro* (hautbois) et la *zampogna* (cornemuse) des musiciens calabrais suscitent curiosité et intérêt.

---

[25] Nous pensons par exemple à cette «polka plinn» du Centre Bretagne accompagnée à la voix selon la très ancienne technique du *kan ha diskan* (Defrance, 1991).

[26] Dans le monde des héros de l'opérette en France les pseudonymes fleurant l'Espagne ne manquent pas, tels Francis Lopez ou Luis Mariano. De même les livrets où l'action se déroule dans un univers hispanisant sont légion, de *La Belle de Cadix* au *Chanteur de Mexico*.

[27] Depuis l'éclatant succès de Joséphine Baker se présentant au music-hall parisien dans la tenue que l'on sait, une ceinture de bananes, les chanteurs de variété aux origines étrangères recueillent les faveurs du public en France: Charles Aznavour, Edith Piaf, Dalida (d'origine égyptienne et dont le nom de scène rime singulièrement avec Aïda), Serge Gainsbourg, Linda de Souza, Petula Clark, Georges Moustaki, Nana Mouskouri, Leny Escudero, Barbara, Serge Reggiani, Sacha Distel, Enrico Macias, Mouloudji, Salvatore Adamo.
La vogue «*rock 'n roll*» impose, quant à elle, des noms d'emprunts aux sonorités anglo-saxonnes indiscutables: Johnny Hallyday, Dick Rivers, Eddy Mitchell...

tés entretient pour une bonne part la représentation symbolique du voyage. Pour cette industrie du spectacle, le mythe du paradis perdu, du bonheur possible à nouveau au delà de l'horizon, fait souche sur un terrain déjà prêt à l'accueillir. A l'heure actuelle, la consommation de folklores de tous pays occupe une place assez considérable dans le panorama des comportements culturels des Français. Des modes surgissent, puis disparaissent. Les maîtres à danser d'antan ont laissé place à d'autres faiseurs de danses en étroite relation avec le monde du spectacle et qui s'expriment dans les clubs, dancings et discothèques en complément des supports médiatiques fantastiques que leur offrent chaînes de télévision et stations de radio. L'exotisme musical se manifeste alors sous les traits que nous lui connaissons déjà: terminologiques (sirtakis, lambada...) organologiques (bandonéon argentin, bouzouki grec, guitare hawaïenne, percussions brésiliennes...) rythmiques. Toutefois, les exotismes mélodiques et harmoniques sont le plus souvent absents. L'esthétique musicale reste en fait très conservatrice dans les milieux populaires. Si le public d'aujourd'hui admet des couleurs exotiques, tout comme le faisait l'aristocratie de l'époque baroque, il en rejette les goûts trop épicés.

Les pratiques populaires font donc appel, elles aussi, à des éléments esthétiques divers pour renouveler leurs propres répertoires. Ces emprunts ne sont pas seulement le fruit du hasard. Les sociétés traditionnelles à dominante paysanne, telles qu'il en existait encore dans la période pré-industrielle en France, montrent une réelle gourmandise pour certains produits culturels exogènes auxquels elles ont accès progressivement. Dans bien des cas, les stratégies d'accès à la modernité passent par l'assimilation de chansons, instruments, danses, rythmes et autres timbres qui, par définition, sonnent étrangers aux oreilles des membres de la société qui les accueille. C'est bien le goût pour l'exotisme musical, chargé d'une symbolique variable selon les cas, qui est ainsi aiguisé: un exotisme positif, valorisé, qui entraîne telle communauté à adopter tel comportement nouveau. Il est parfois possible de situer exactement à quel moment une région, un terroir, un village, un groupe d'habitants cède à l'appel de l'extérieur. Tant que cet extérieur est considéré comme dangereux, négatif, ces communautés résistent sans difficulté à la pression culturelle exogène. Lorsqu'il est admis par la majorité que «demain» peut être mieux qu'«aujourd'hui» ou qu'«hier», à condition de changer d'attitude, la menace que représentait l'autre devient une attraction aux conséquences envisagées comme potentiellement bénéfiques. C'est ce qui se passe en France depuis la prise d'Alger de 1830. C'est ce que nous avons pu observer en Bretagne au XX^{e} siècle. Comment la cornemuse laisse place à l'accordéon, la ronde à la polka puis au tango, la *gwerz* (complainte, ballade) à la rengaine des cafés-concerts et autres succès parisiens. Cette adhésion, synonyme de progrès, marque aussi un seuil de non retour. L'exotisme que représentaient les premières chansons françaises au cours du repas d'une noce bretonne, laisse alors place au quotidien et permet à un nouvel exotisme de prendre forme. Ainsi, depuis que les sociétés paysannes ont pu saisir l'occasion de sortir de la tradition, des exotismes différents, porteurs de modernité, ont connu leurs heures de gloire pour tomber dans l'oubli les uns après les autres. Le terrain breton

offre, là encore, des exemples nombreux de modes chorégraphiques et musicales qui se diffusent d'un terroir à l'autre et dont on suit l'évolution et les mutations tout au long des XIX[e] et XX[e] siècles (Guilcher, 1963: 341-362).

*
**

La notion d'exotisme paraît porter en elle une dimension très forte de distance. Distance géographique, certes, et celle-là prévaut le plus souvent dans la pratique écrite. Distance sociale aussi et qui pourrait bien représenter l'élément principal dans l'ouverture esthétique manifestée au travers des pratiques musicales populaires à un moment de leur histoire. Cette approche rétrospective montre que l'exotisme musical subit plusieurs métamorphoses en France depuis la fin du Moyen-Age. Phénomène remarquable dans les classes supérieures de la société, il infiltre les couches populaires au cours du XIX[e] siècle et trouve place dans les pratiques culturelles quotidiennes durant la seconde moitié du XX[e] siècle. On le débusque dans presque tous les genres: danse populaire, opérette, chant populaire, chanson, musiques de films, musiques anciennes, etc.[28]. La consommation d'exotisme par le public français ne cesse de s'accroître au cours du XX[e] siècle au point que bon nombre de clichés sonores (timbres, rythmes, intervalles) circulent à travers l'immense production discographique contemporaine et fonctionnent comme autant d'objets symboliques utilisés à outrance dans tous les domaines de la vie quotidienne et jusque dans la publicité.

Les musiques traditionnelles n'échappent pas au phénomène. Quoique présentées sous une forme qui se rapproche d'une certaine authenticité, elles perdent peu à peu de leur étrangeté pour s'intégrer progressivement au paysage sonore des pratiques culturelles des Français. L'exotisme cède alors la place à la banalité. Univers inaccessible jusqu'alors pour le plus grand nombre, il est désormais proposé à tout un chacun comme évocation ou comme représentation de l'ailleurs géographique, historique ou social. Afin de rompre avec les caractéristiques et les usages familiers, l'exotisme musical se propage dans l'espace et dans le temps selon un enchaînement de références d'ordre terminologique puis organologique. Lorsque l'altérité musicale est mieux maîtrisée, les références se font plus précises et touchent aux domaines rythmique, mélodique, voire structurel. Mais, avec les avancées de l'ethnomusicologie, l'exclusif exotisme musical, observable dans la production de certains compositeurs français, tombe en désuétude. En révélant au grand public les joyaux de leurs collectes, les ethnomusicologues découragèrent les compositeurs d'écrire, sous prétexte d'art, de mauvais plagiats dénaturant la réalité des musiques traditionnelles. Les langages musicaux des créateurs d'aujourd'hui sortent de l'anecdotique, de la parodie,

---

[28] Après les reconstitutions de messes polyphoniques, les interprétations variées du répertoire médiéval profane, les succès non démentis des «danceries» de la Renaissance, l'univers musical baroque français déplace les foules vers l'Opéra (*Castor et Pollux* et *Dardanus* de Rameau ou encore *Athis* de Lully), ou le cinéma (*Tous les matins du monde* d'Alain Cornault) et connaît des records de vente de disques compacts (le gambiste Jordi Savall interprétant Marin Marais).

pour tendre vers l'universel. L'exotisme purement géographique est alors relégué aux pratiques populaires qui, depuis le XIX[e] siècle, s'ouvrent lentement à la «world music», selon un développement similaire.
Une consommation de masse de ce nouveau produit commercial, orchestrée par le show business international, risque d'avoir pour effet, à terme, de laminer les pratiques vernaculaires au détriment d'une évolution interne authentique et contrôlée par les acteurs eux-mêmes.

Références

ALAZARD Jean
1930 *L'Orient et la peinture française au XIX[e] siècle*. Paris: Plon.

ARBEAU Thoinot
1588/1970 *Orchésographie*. Langres 1/1589. Paris. 2/1888. Genève. 3/1970: Slatkine Reprints, 104.

BALLARD Ch.
1703 *Brunettes ou petits airs tendres*. Paris. 2/1704. 3/1711.
1717 *La clé des chansonniers*. Paris.
1724 *Rondes et chansons à danser*. Paris, 2 vol.

BARTOLI Jean-Pierre
1981 «La musique française de l'Orient: à propos du Désert de Félicien David». In PISTONE. 1981, 29-36.

BECKER Heinz (hrsg.)
1976 *Die «couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse.

BELTRANDO-PATIER Marie-Claire
1981 «Remarque sur l'authenticité de l'exotisme musical: fantasmes et réalité». In: PISTONE. 1981, 23-27.

BENICHOU Paul
1977 *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris: Gallimard.

BOURDIEU Pierre
1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 670 p.

BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert
1885 *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*. Paris: Lemoine.

BRAILOIU Constantin
1957 «Pentatonisme chez Debussy». *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*. 2[e] éd. Budapest. 1957, 375-416.
1958 «L'ethnomusicologie». *Précis de Musicologie*. Sous la dir. de Jacques Chailley. Paris: PUF, 50 et suiv.

CHANTAVOINE Jean, ROSTAND Claude
1958 *Petit guide de l'auditeur de musique*. Paris: Editions le bon plaisir, Librairie Plon, 292 p.

CHASSAING Jean-François
1982 *La tradition de cornemuse en Basse-Auvergne et Sud-Bourbonnais*. Moulins: Ipomée, 284 p.
1987 *La vielle et les luthiers de Jenzat*. Combronde: Aux Amoureux de Science, 144 p.

CHEYRONNAUD Jacques
1986 *Mémoires en recueils*. Montpellier: Office Départemental d'Action Culturelle, 106 p.

COIRAULT Patrice
1953-63 *Formation de nos chansons folkloriques*, 4 vol., Paris: Scarabée.

CONDE Gérard
1994 «Exotisme et orientalisme de Rameau à Debussy». *Le Monde*. 20/01/94, suppl. II-III.

DEFRANCE Yves
1984 «Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon». *Ethnologie Française.*
1985 «Présence de la vielle en Bretagne». In *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t.92.1985/3, 243-256.
1987 «Les concours de binious sous la IIIe République ou la naissance du spectacle folklorique». In *Bulletin de la Société archéologique du Finistère* . t. 116, 191-209.
1991 «Kan ha diskan. A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne». In *Cahiers de musiques traditionnelles.* N° 4, Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie, 130-154.

DESRAT G.
1980 *Dictionnaire de la danse.* Genève: Slatkine, 484, rééd. de 1895.

DURING Jean
1976 «Ethnomusicologie». In *Dictionnaire de la musique.* Paris: Bordas, (Science de la Musique, vol. 1, 256-258).

ELIAS Norbert
1969 *Die höfische Gesellschaft.* Neuwied-Berlin: Herman Luchterhand Verlag. 1/1969, Flammarion, Paris 2/1985, 331.

EL NOUTY Hassan
1958 *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès.* Paris: Nizet, 1958.

EMMANUEL Maurice
1913 *Traité de l'accompagnement modal des psaumes.* Lyon.
1920 *Sonatine pour piano, N° 4 «Sur des modes hindous».* Paris: Durand.

GASNAULT François
1986 *Guinguettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870.* Paris: Aubier, 343 p.

GERBOD Paul
1980 «L'institution orphéonique en France du XIX[e] au XX[e] siècle». *Ethnologie Française.* 10, N° 1: 27-44.

GIRDLESTONE, Cuthbert Morton
1969 *Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre.* Londres. 1/1957, 2/1962, New York: Dover, 18.

GROSSET Joanny
1913 «Inde». In *Histoire de la musique.* (ss. la dir. d'Albert Lavignac), t. I: 257-376.

GUILCHER Jean-Michel
1954 «Dérobées et Monferines en Basse-Bretagne». In *Annales de Bretagne.* LXI, 111-124.
1963 *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne.* Paris-La Haye: Mouton (rééd. 1976, 619 p.).
1969 *La contredanse et les renouvellements de la danse française* . Paris-La Haye: Mouton, 234 p.
1975 «Les conditions de la culture traditionnelle en Aubrac». *L'Aubrac, étude ethnologique, linguistique agronomique et économique d'un établissement humain.* Paris: Editions du CNRS. Paris. t. V, 19-30. «Les danses de l'Aubrac», op. cit., 293-346.
1989 *La chanson folklorique de langue française* . Paris-Créteil: L'atelier de la danse populaire, 185 p.

HAHN Reynaldo
1920 *Pastorale de Noël* (divertissement pour orchestre évoquant les vieux noëls français).

LAURENT Donatien
1989 *Aux sources du Barzaz-Breizh. La mémoire d'un peuple.* Douarnenez: Ar Men, 335.

LEPPERT Richard D.
1978 *Arcadia at Versailles. Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-Gurdies at the French Court (c. 1660-1789). A Visual Study.* Amsterdam and Lisse: Swets & Zeitlinger, 137 p.

MARCEL-DUBOIS Claudie
1960 «Instruments de musique du cirque». *Arts et traditions populaires.* 8, 89-109.

MAUSS Marcel
1960 «Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques». In *Sociologie et anthropologie.* Paris: PUF, 143-279.

MESSIAEN Olivier
1944 *Technique de mon langage musical.* 2 vol. Paris: Leduc.
1954 *Traité du Rythme*, Paris: Leduc.

MILHAUD Darius
1982 *Notes sur la musique.* Essais et chroniques. Paris: Flammarion. (textes réunis et présentés par Jeremy Drake)

MIRIMONDE, Albert Alfred Joseph Pomme de
1977 *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e-XVIII^e siècle).* 2 vol., Paris: Picard.

MOYRET Louis
s.d. ca 1985 *La vielle en Bresse.* Bourg-en-Bresse: Musée de Brou, 200 (catalogue d'exposition).

PICARD François
1991 *La musique chinoise.* Paris: Minerve.

PISTONE Danièle
1981 «L'exotisme musical français». (ouv. coll.), *Revue internationale de musique française.* N° 6, nov. 1981. Genève-Paris: Slatkine.

TCHEN, Ysia
1975 *La musique chinoise en France au XVIIIe siècle.* Paris: (Publications orientalistes de France) Association langues et civilisations.

TIERSOT Julien
1889 «Un concours de musique pittoresque». in *Le Ménestrel.* 8 juillet 1889.

VILLOTEAU Guillaume André
1826 «De l'état actuel de l'art musical en Egypte». In *Description de l'Egypte.* 1826, t. XIV, Paris.

RÉSUMÉ

L'usage des musiques traditionnelles comme source d'inspiration artistique semble une des constantes de l'histoire de la musique savante occidentale. De leur côté les musiques populaires s'ouvrent progressivement, au cours du XX^e siècle, aux cultures exogènes nourrissant ainsi un besoin croissant d'exotisme. A partir d'exemples relevés sur le terrain français, nous tentons de montrer combien l'exotisme musical et les éléments esthétiques musicaux qu'ils peuvent véhiculer participent de la construction de nouveaux objets culturels propres à être «consommés» par des oreilles occidentales avides de voyages sonores parfois non tempérés mais toujours bien policés.

ABSTRACT

Exoticism and musical aesthetics in France: social and historical aspects. *The use of traditional music as a source of artistic inspiration seems to be a constant feature of the history of Western classical music. Popular music in turn has become gradually permeable, in the course of the twentieth century, to alien cultures, thus nourishing a growing need for exoticism. On the basis of examples taken from the French field, an attempt shall be made to show to what extent musical exoticism and the elements of musical aesthetics it carries along participate in the construction of new cultural objects designed to be «consumed» by Western ears greedy for sound trips which, while not often tempered, are nevertheless always well policed.*

ENTRETIENS

UNE EXPÉRIENCE TRANSCULTURELLE
Entretien avec Gerhard Kubik*

Tiago de Oliveira Pinto

En 1975 – j'étais encore écolier – un ami me parla d'une conférence que Gerhard Kubik avait prononcée au Goethe-Institut de ma ville natale, São Paulo, et d'un concert qu'il avait donné avec deux musiciens du Malawi dans l'auditoire du Museu de Arte de la même ville. A l'époque, j'avais de la peine à m'imaginer un chercheur européen qui, après avoir vécu et travaillé dans différents pays africains, était venu au Brésil pour retracer les liens historiques avec l'Afrique, notamment dans le domaine musical et culturel – mais je n'en étais pas moins fasciné.

J'ai finalement rencontré Kubik pour la première fois en 1984 pendant mes études à l'Université Libre de Berlin. Depuis, nous nous sommes revus chaque année pour échanger nos idées. L'amitié que j'ai pu développer au cours des dix dernières années avec Lidiya, la regrettée épouse de Kubik, ainsi qu'avec ses collègues Moya Aliya Malamusi, Donald Kachamba et Mose Yotamu représente pour moi une expérience particulièrement instructive.

Le présent entretien est un montage établi à partir d'extraits de plusieurs longues conversations menées durant l'été 1993 à Berlin. Cette publication, qui marque les soixante ans de Gerhard Kubik, est destinée à rendre hommage à sa personnalité exceptionnelle et fascinante et à intéresser les jeunes chercheurs à son œuvre.

Ayant dû renoncer, par manque de place, à reproduire l'importante bibliographie de Kubik (quelque 300 titres), je renvoie le lecteur intéressée à la *Festschrift* qui lui est dédiée (Födermayr et al. 1994), ainsi qu'au recueil le plus récent de notre auteur (Kubik 1994).

---

* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

Gerhard Kubik est né le 10 décembre 1934 à Vienne. Adolescent, il commence à pratiquer la musique, en s'intéressant tout particulièrement au swing, puis au bebop – expérience qui s'avérera déterminante pour son premier voyage en Afrique. Dès 1954, Kubik se produit en public avec son ensemble de jazz «Musici»; en 1959, il obtient le premier prix du Festival de jazz de Vienne. Kubik est étudiant (africanisme et science politique) lorsque son ensemble de jazz se dissout en 1959. Cet incident pousse Kubik à entreprendre son premier voyage en Afrique, en octobre 1959. Ne disposant que de quatre-vingts livres sterling, il se rend en auto-stop de Vienne en Afrique orientale, en traversant l'ex-Yougoslavie, la Grèce, l'Égypte et le Soudan. Dans ses bagages, il y a déjà un enregistreur. Ce premier voyage dure une année: Gerhard Kubik entreprend alors ses premières recherches de terrain sur la musique en Ouganda, au Tanganyika, au Congo, au Cameroun et au Nigéria.

T.de O.P.

La longue durée de votre premier voyage en Afrique était-elle prévue?

Autant que je me souvienne, je n'avais pas de projet précis, seulement une très forte motivation. A ce stade, le voyage en Afrique était ma seule chance de survie psychique. Mon groupe de jazz s'étant dissout, je cherchais à m'intégrer à une autre communauté musicale. A l'origine, j'avais l'intention de me rendre en Afrique de l'Ouest, car pendant mes années d'activité en tant que musicien de jazz, je m'étais familiarisé avec les disques de musique ouest-africaine disponibles à l'époque, ainsi qu'avec la littérature s'y rapportant. J'étais devenu membre de l'*African Music Society*, et je m'étais adressé à Hugh Tracey pour l'informer de mon projet de recherche. Tracey a été le seul qui m'ait encouragé à l'entreprendre, alors que mes professeurs de l'Université de Vienne, sans me décourager explicitement, s'étaient montrés sceptiques et inquiets. D'après eux, je devais terminer mes études avant de m'engager dans une recherche de terrain. Influencé par les travaux de Richard A. Waterman et les disques enregistrés par Gilbert Rouget en Afrique occidentale, surtout en Guinée, ainsi que par le courant qui, à l'époque, cherchait des «racines» ouest-africaines au jazz, j'avais décidé de me rendre en Afrique occidentale. Mais à cause de la guerre d'Algérie, ce n'était pas possible par voie terrestre. Comme je ne pouvais voyager que de cette façon-là, ayant peu de moyens financiers, j'ai choisi la route est-africaine. Le voyage de Vienne à Kampala a duré sept semaines.

Le hasard a voulu qu'en Ouganda, je rencontre rapidement un professeur prêt à me donner un premier enseignement pratique et régulier relatif à une culture musicale africaine. C'était Evaristo Muyinda, un musicien attaché à la cour du *kabaka* (régent) de Buganda.

Vous comptiez trouver une nouvelle communauté musicale. Qu'est-ce que cela signifiait pour vous? La pratique musicale était-elle prédominante, ou plutôt la volonté de vous intégrer à une communauté socioculturelle?

Fig. 1: De g. à dr.: Donald Kachamba, Gerhard Kubik et Moya Aliya. Photo: M. Hillegeist, 1987.

C'était les deux. Dans mon ensemble de jazz, le sentiment d'appartenance ne se limitait pas à la pratique collective de la musique. Ses membres, du moins certains d'entre eux, partageaient d'autres intérêts, comme celui pour l'art contemporain. L'un était peintre, il l'est d'ailleurs toujours. Un autre domaine d'intérêt commun était la littérature. J'écrivais moi-même des poèmes et de la prose [Kubik & Andika 1967]. Cette expérience, archétype d'une sorte de communauté de classe d'âge, pouvait être projetée aisément sur l'Afrique; et sans m'en rendre compte, j'ai cherché dès le début à être intégré à un groupe analogue de sympathisants et d'alliés. C'est pour cette raison que j'ai gardé mes distances, dans l'Afrique orientale et centrale de 1960, vis-à-vis des Européens des colonies qui cherchaient à se différencier de la population locale. J'ai résisté par tous les moyens possibles à leurs tentatives de m'intégrer à leur communauté[1].

Que signifiait pour vous l'enseignement d'Evaristo Muyinda, éminente personnalité musicale est-africaine?

Comme c'était à prévoir, les premiers mois en Ouganda et l'enseignement d'Evaristo Muyinda ont provoqué en moi un choc culturel considérable. Rétros-

[1] Voir aussi ma réaction émotionnelle aux événements survenant au lendemain de l'indépendance du Congo Belge que j'ai traversé en 1960; *cf.* Kubik (1960) et le courrier des lecteurs paru dans les numéros suivants de la *Neue Zürcher Zeitung*.

pectivement, je me dis que je l'ai plutôt bien vécu. Mon profil culturel personnel au moment de la dissolution du groupe de jazz était celui d'un homme aux racines littéraires et scientifiques européennes, mais aux racines musicales plutôt afro-américaines... Rapidement en Ouganda, nombre de comportements et de conceptions que j'avais acquis comme musicien de jazz se sont avérés inutiles et non pertinentes. Evaristo s'est mis à m'enseigner le jeu du xylophone. Notre communication était fort laborieuse, car le luganda, la langue maternelle d'Evaristo Muyinda, ne s'apprenait pas en quelques semaines, et Muyinda ne parlait pas l'anglais. C'est donc le kiswahili, que j'avais commencé à apprendre dans le cadre de mes études africanistes à Vienne, qui nous a servi de moyen de communication. Nous nous parlions en kiswahili, mais Muyinda l'agrémentait d'une terminologie musicale en luganda.

Le premier choc est survenu lorsque Muyinda a commencé à m'enseigner le jeu du xylophone à douze lames, *amadinda*; il m'a demandé de répéter sans cesse une série d'intervalles identiques, qu'il appelait *okunaga*. Je ne m'y attendais pas du tout. Je pensais trouver ce dont on parlait dans les livres: des formules et des rythmes complexes. Je me souviens encore qu'au début de cet enseigement je m'étais demandé si Muyinda me montrait «du vrai de vrai». La partie *okunaga* me semblait trop simple, plus simple encore que les rythmes de la musique européenne. Cétait donc cela, l'Afrique? Néanmoins, j'ai appris la série scrupuleusement et je l'ai frappée avec les deux maillets tenus parallèlement, selon des intervalles que Muyinda appelait *miyanjo*, mais que ma propre formation musicale m'amenait à considérer comme des «octaves». Il restait à explorer si ces deux notions étaient conciliables.

Quelle était votre relation personnelle avec Evaristo Muyinda?

Evaristo Muyinda était un enseignant d'une amabilité et d'une bonté extraordinaires. Très vite, il m'a imposé du respect, si bien que je me suis soumis entièrement à sa volonté. Il a commencé par tenir mes mains dans les siennes pour m'apprendre le bon toucher; il m'a indiqué que pour jouer ces *miyanjo* parallèles, je devais bouger davantage les poignets et moins les bras. Après quelques jours, il a semblé satisfait de la manière dont je jouais cette série de douze frappes. Il a donc pris ses propres maillets et, assis en face de moi de l'autre côté du xylophone à lames sur troncs de bananiers, il s'est mis à exécuter des frappes s'intercalant entre les miennes. Voilà qui me plaisait! J'avais le sentiment que ma partie seule, d'apparence si simple, ne comptait pas en tant que telle, que ce qui importait était une combinaison. En quoi consistait-elle? J'étais curieux. Muyinda a suggéré que nous changions de côté; il voulait jouer ma partie, tandis que j'apprenais la sienne. Mais quand il me l'avait montrée, j'étais à nouveau déçu. Dans le jeu d'ensemble, le tout m'avait semblé fort complexe. Maintenant je m'apercevais qu'il ne s'agissait que de trois notes qu'il fallait répéter inlassablement. Retrospectivement, je vois que ma réaction initiale était celle d'un Occidental typique, impatient et avide d'improviser pour faire preuve de sa «créativité». Voici donc la première leçon que j'ai reçue de Muyinda: se limiter

au nécessaire, aspirer à l'économie, maîtriser son exubérance, observer un ordre et une discipline stricts. De toute évidence, il fallait que j'oublie cet Occidental qui somnolait encore en moi. C'est cela que visait l'enseignement. Ainsi, je me suis mis à apprendre la séquence de sons de la partie 2, que je devais jouer quatre fois pour remplir la durée de la partie 1 jouée maintenant par mon maître. Alors surgit un nouveau problème: Muyinda n'était pas satisfait de mon jeu, car nos frappes coïncidaient. Chaque fois, après m'avoir indiqué le début de ma partie, il essayait de retarder la sienne, mais je le poursuivais avec une insistance sur le synchronisme qui le surprenait. Enfin une lueur m'est venu: peut-être fallait-il que ma partie 2 s'insère dans la sienne, qu'elle syncope continuellement. Muyinda a joué la partie 1 très lentement pendant que j'y insérais la partie 2, tout en exécutant des syncopes. Une fois, je murmurais si fort le rythme imaginaire sur lequel je modelais mes syncopes que Muyinda et quelques élèves qui se trouvaient là en étaient très amusés. Nul doute, je ne jouais pas juste, car je perdais le temps dès que Muyinda accélérait sa partie. Pour finir, Muyinda a trouvé un remède. Il m'a demandé de commencer seul la partie 2 et de la jouer comme j'avais joué auparavant la partie 1. J'exécutais donc les frappes de la partie 2 sans recourir à la syncope, simplement dans le rythme, pour ainsi dire «sur le temps». Muyinda a intercalé les frappes de la partie 1 entre les miennes, et subitement ça marchait! Le résultat était magnifique et fort complexe. En l'écoutant, on pouvait s'y noyer comme dans un rêve. J'aurais pu continuer à jouer pendant des heures. Dans cet univers que nous partagions, lui et moi, il n'y avait plus qu'un lien relatif. Nous nous regardions comme dans une réalité «flottante». C'est ainsi que j'ai découvert ce que Arthur M. Jones avait déjà décrit en 1934, en termes de *cross rhythms*, ce qu'on appelle aujourd'hui le *beat* de référence relative. J'ai découvert que dans cette musique, et contrairement au jazz, on ne partait pas d'un temps fort de référence, mais que chacun devait trouver sa position par rapport à son vis-à-vis. Il importait que les frappes de la partie 2 jouée par moi tombent, chaque fois en l'espace d'une fraction de seconde, entre les frappes de la partie 1 exécutée par mon vis-à-vis. Il fallait que je joue comme si je me trouvais au centre d'un champ de gravitation. Ainsi y a-t-il abandon de toute notion de syncope.

...et vous avez accédé à un monde «autre».

C'est exact en quelque sorte. En 1959, vers la mi-décembre, Muyinda, content des progrès que j'avais faits dans la compréhension de sa musique, s'est mis à m'enseigner le jeu du deuxième xylophone de Buganda, instrument plus grand appelé *akadinda*. J'ai compris que, dans ce cas également, le principe du *beat* relatif était valable et que je devais tomber avec mes frappes (dans ce cas, il s'agissait en fait de deux frappes) entre les siennes. Dans un centre agricole pour aveugles près de Kampala, où mon maître enseignait régulièrement, j'ai fini par trouver le partenaire idéal pour pratiquer la musique de l'*akadinda*. La cécité de mon partenaire avait un effet bénéfique pour notre association, étant donné que les rapports humains restaient teintés de racisme (encore que la situation en

Ouganda fût, de ce point de vue, meilleure qu'au Kenya de l'époque): privés de contact visuel, nous étions égaux. Pendant cette phase finale de la domination britannique, j'ai trouvé dans cette niche culturelle formée par l'ensemble d'*akadinda* des aveugles une résurgence de la communauté musicale que j'avais perdue en été 1959 à Vienne.

Déjà en décembre 1959, l'enseignement musical de Muyinda devait me réserver un autre choc culturel. Muyinda m'a appris que toutes les pièces pour *akadinda* exigeaient une troisième partie qu'il fallait jouer sur les lames les plus aiguës du xylophone. A ma grande surprise, cette troisième partie était en fait une sorte de formule, comme je me l'étais imaginé à la lecture d'ouvrages sur la musique d'Afrique occidentale. Or, en particulier dans les pièces plus longues, ces formules étaient parfois si complexes qu'elles dépassaient mes capacités de mémorisation. Muyinda a commencé à m'apprendre systématiquement quelques-unes de ces formules accompagnant les douzaines de compositions pour *amadinda* que je connaissais déjà. Je les ai apprises aussi bien que possible, mais j'ignorais comment trouver une sorte d'orientation rythmique pour ces formules complexes. Quand je m'imaginais un *beat* sous-jacent, comme je l'avais fait dans mon ensemble de jazz, ces formules me semblaient être à contretemps (*off-beat*) d'une manière si complexe qu'il devenait quasi impossible de les mémoriser, étant donné que leur écart mélodique se limitait à deux tons et que l'emplacement des points d'impact était tout à fait irrégulier. Je l'ai bien compris lorsque Muyinda s'est mis à jouer avec un autre élève les deux parties de base, me demandant de jouer la formule – qu'il appelait *okukoonera* – sur les deux lames les plus aiguës du xylophone. Régulièrement je ratais la combinaison. Comme un film mal synchronisé, nos parties s'écartaient infailliblement. Je désespérais. Voyant que j'étais triste, Muyinda est venu encore une fois à mon secours. Il m'a expliqué que, pour entendre correctement l'*okukoonera*, il me fallait prêter attention aux sons émis par les deux lames les plus graves, qu'il appelait *amatengezzi*. Lorsque Muyinda et son élève ont recommencé à jouer, je n'ai tout d'abord rien entendu. Alors ils ont fait ressortir de l'ensemble sonore les notes produites par les deux lames graves. Tout d'un coup, j'ai eu un déclic: voilà l'*okukoonera*, voilà ce que j'étais censé jouer, seulement deux octaves plus bas. Lentement je comprenais, à propos de cette partie 3 qu'Evaristo Muyinda m'avait enseignée dans toute sa complexité rythmique, qu'il fallait simplement la faire coïncider avec les sons émis par les deux lames les plus graves.

J'ai vécu encore un autre choc, qui a provoqué une modification décisive de mon profil culturel personnel. Sur un enregistrement des parties 1 et 2 jouées ensemble, ma partie avait disparu. En écoutant la bande, voire la combinaison des deux parties, on ne distinguait plus les parties en tant que telles. Quelque chose de tout à fait nouveau était né, une structure qui oscillait, qui fluctuait, qui pouvait changer d'apparence comme une image holographique. C'était une structure dans laquelle je pouvais entendre au moins deux, parfois trois phrases mélodico-rythmiques entrelacées, qui s'imposaient à tel point à la conscience qu'il était impossible d'en faire abstraction et d'en ignorer la configuration. A ma plus grande surprise, une de ces phrases était exactement la formule sur laquelle

mon maître avait attiré mon attention quand j'avais essayé en vain de jouer la partie 3. C'était la formule émise par les deux lames les plus graves du xylophone. Personne d'entre nous ne l'avait pourtant jouée. J'ai appelé cette découverte *inherent rhythms* ou *subjective rhythms* (rythmes inhérents ou subjectifs).

Ces expériences ont complètement réorienté votre vie: vous étiez sur le point d'embrasser une carrière scientifique. Déjà deux ans plus tard, le 28 mars 1963, vous avez prononcé au *Royal Anthropological Institute* à Londres une conférence introduite par Klaus Wachsmann, intitulée «Xylophone-playing in southern Uganda». L'apprentissage auprès de M. Muyinda, qui n'était qu'un parmi les nombreux maîtres africains dont vous alliez suivre l'enseignement au fil des années, a eu des répercussions encore récemment: le compositeur Györgi Ligeti lui-même est venu vous trouver pour apprendre davantage sur les techniques de composition de l'*amadinda* ougandaise. D'autre part, vous venez de publier dans *The World of Music* un article sur la musique d'un autre xylophone ougandais, l'*embaire* de Busoga [Kubik 1992]. Or, quel que fut le succès des enseignements que vous avez suivis auprès de musiciens africains, où en étaient, dans les années soixante, vos études universitaires à Vienne? Et comment les spécialistes ont-ils réagi aux publications retentissantes d'un étudiant?

Pour ce qui est de mes études à Vienne, j'avais changé d'orientation en m'inscrivant en musicologie comparée et en études africanines, mais en 1963-64, après deux autres années de séjours ininterrompus sur le terrain en Afrique (27 août 1961 au 10 janvier 1963), je n'étais plus un étudiant que formellement, c'est-à-dire que je ne suivais plus de cours et ne passais plus d'examens. Très vite après mon retour en Europe, je me suis lancé dans les préparatifs d'un nouveau voyage d'exploration, entre autres en Afrique occidentale et centrale en 1963-64. Tout ce qui me liait encore à mon lieu de naissance était – à part ma mère – le souci d'incorporer régulièrement la totalité de mes enregistrements de terrain aux Archives sonores de l'Académie autrichienne des sciences à Vienne, dirigées à l'époque par Walter Graf.

Mon premier travail scientifique sur la musique africaine est paru en 1960 dans *African Music* sous le titre «The structure of Kiganda xylophone music». Les réactions furent, soit très positives, ce qui fut le cas de A.M. Jones (dont j'ai d'ailleurs gardé une lettre bienveillante) et de Hugh Tracey, soit réservées comme chez Klaus Wachsmann, soit franchement négatives comme dans le cas de l'archéologue Merrick Posnansky[2].

Quelle a été votre propre formation universitaire? Qui étaient vos pères spirituels, si l'on peut dire? Ou plutôt, les études ne représentaient-elles pour vous qu'une formalité, vous considérez-vous comme une sorte d'autodidacte?

---

[2] *Cf.* «Letters to the Editor», *African Music*, vol. 2, no. 4, 1961.

Sincèrement, dans cette première phase, ceux dont je m'inspirais étaient déjà décédés, et aucun d'entre eux n'appartenait à une institution universitaire. Je les connaissais plutôt par leurs écrits. Initialement, j'ai été fortement influencé par Richard A. Waterman, Rudi Blesh, Frederick Ramsey, Arthur M. Jones, Hugh Tracey, pour ce qui est du domaine des musiques africaines et afro-américaines; en histoire littéraire et en philosophie, ainsi qu'en psychologie, mes sources d'inspiration étaient Freud, Kafka, Schopenhauer, Jung, Stefan Zweig, George Orwell, David Riesman, Hans Prinzhorn (avec son ouvrage sur la peinture des «malades mentaux»), ou encore Ernest Kretschmer et la littérature populaire de science-fiction.

A présent, il me semble significatif qu'après 1959, je n'avais pratiquement plus d'attaches personnelles dans mon pays d'origine, hormis les relations de politesse. Le centre de mon engagement affectif s'était déplacé géographiquement aussi bien que culturellement. Dans les années 1959-1964, des personnalités africaines comme Evaristo Muyinda (Ouganda), Duro Ladipo (Nigeria), Hugh Tracey (Afrique du Sud) et A.M. Jones (également Africain à mes yeux) étaient devenues mes modèles; une série d'hommes plus jeunes, comme l'aveugle Waiswa Lubogo (Ouganda), Basilius Saprapason (Tanganyika) et Gboyega Ladipo (Nigeria) étaient devenus des amis admirés dans le sens d'une amitié entre pairs.

En 1964, vous avez fait la connaissance d'un couple de célèbres ethnologues et musicologues portugais, António et Margot Dias, qui allaient non seulement vous soutenir professionnellement mais aussi devenir vos amis. Vous êtes toujours en contact avec Margot, âgée maintenant de 85 ans.

C'est une lettre, reçue en 1964 du couple d'anthropologues António Jorge et Margot Dias à propos de mes recherches au Mozambique en 1962, qui marqua le début de ce contact fécond qui allait me permettre un accès durable au monde lusophone. En 1965, grâce à eux, j'ai obtenu une bourse de l'ancienne *Junta de Investigações do Ultramar* (actuellement *Instituto de Investicação Cientifica Tropical*) me permettant de faire du terrain pendant six mois en Angola. Rétrospectivement, je vois que cette recherche dans des contrées très reculées, tel l'ancien Distrito Cuando Cubango, ne représentait pas seulement une ethnologie d'urgence – car ces régions sont aujourd'hui plus ou moins inaccessibles en raison de la guerre civile – mais qu'elle s'est répercuté encore d'une manière décisive sur mon développement intellectuel. Sans m'en apercevoir, c'est en Angola que je me suis métamorphosé de musicologue en anthropologue culturel, si l'on veut l'appeler ainsi. C'est peut-être le fruit du hasard, car je n'étais parti avec aucun programme de recherche préétabli, ni orienté vers aucune problématique particulière. Par hasard, je me trouvais là au beau milieu d'une culture qu'il était impossible de comprendre sans y participer – participation qu'il faut entendre ici comme un véritable processus d'enculturation. Dans le sud-est de l'Angola, parmi des populations parlant des langues comme le mbwela, le nkhangala, le luchazi, le mbunda et le tchokwé, j'ai fait pour la première fois l'apprentissage

systématique d'une langue africaine. Depuis 1959, je maîtrisais un peu le kiswahili, et j'avais acquis des notions de luganda et de yoruba (Nigéria), mais je ne parlais aucune langue africaine couramment. L'apprentissage du mbwela me permit un accès direct à cette aire culturelle; en même temps, j'ai découvert que je ne pouvais comprendre la culture sans me soumettre aux rites d'initiation. Dans l'ensemble, ces expériences pendant six mois de séjour en Angola ont modifié mon profil culturel personnel. Désormais, il existait une culture où je ne passais plus guère comme «étranger». Ma proximité par rapport aux cultures de l'Angola oriental et du nord-ouest de la Zambie n'est pas seulement à l'origine de l'énorme intérêt que j'ai réservé par la suite à l'anthropologie cognitive; elle constitue aussi jusqu'à présent l'un des deux fondements de mon lien spirituel avec l'Afrique.

Ma recherche en Angola, de type participante et centrée sur l'enculturation et le processus de socialisation des enfants et adolescents des deux sexes, s'est élargie rapidement à une étude des représentations religieuses, des pratiques médicales locales et des problèmes psychologiques. En 1971, elle a donné lieu à une thèse de doctorat portant sur ce même thème.

D'autre part, cette même recherche angolaise m'a amené à réorienter mes études à l'Université de Vienne et à opter dès 1968 pour l'ethnologie comme matière principale et la musicologie comparée comme matière à option. Ma thèse était d'orientation ethnologique.

Vous venez d'évoquer les deux fondements de votre lien spirituel avec l'Afrique. Le premier est votre recherche en Angola. Quel est le second?

Le second fondement de mon lien spirituel avec l'Afrique réside en Afrique australe orientale: il s'agit des frères Daniel et Donald Kachamba. Bien qu'une première rencontre avec ces deux musiciens et compositeurs de *kwela* ait eu lieu en 1967 déjà dans leur propre pays, au Malawi, nous n'avons repris contact qu'à partir de janvier 1972 lorsque, après six mois de terrain en Zambie, je leur ai rendu visite à nouveau. J'ai tant écrit sur le dérivé africain du jazz créé par les frères Kachamba qu'il n'est pas nécessaire d'entrer dans les détails ici [Kubik 1974] – si ce n'est pour rappeler que j'ai bientôt été intégré à leur formation musicale. J'ai aussi participé au cours de vingt années consécutives à des tournées de l'ensemble en diverses formations, me conduisant dans trente-trois pays d'Europe, d'Afrique et d'Amérique latine. Comme vous pouvez le deviner, l'appartenance à l'ensemble des frères Kachamba signifiait pour moi la reconquête complète de mon appartenance au monde du jazz quitté en 1959, mais sous une nouvelle forme. Depuis, je suis parfaitement heureux musicalement.

Nos nombreuses tournées et nos liens étroits ont fait que je me suis également intégré à la famille Kachamba, y compris la parenté proche, surtout la famille de Moya Aliya Malamusi. En 1967, âgé alors de huit ans, ce dernier avait été le joueur de hochet du groupe, avant d'apprendre la contrebasse monocorde. Adulte, il est devenu chercheur renommé dans le domaine de la littérature orale d'Afrique australe. Il n'est dès lors guère surprenant que grâce à ce second lien

spirituel avec l'Afrique s'amorça une relation personnelle décisive: mon mariage avec Lidiya Malamusi, une sœur de Moya, relation d'abord informelle puis, peu avant sa mort en 1989, conclue formellement par un mariage. A partir de 1982, notre formation musicale se transforma partiellement en une équipe de chercheurs. Ce fut alors la période la plus féconde de ma vie du point de vue de la recherche, comme en témoigne la liste de mes publications à partir du début des années quatre-vingts. Jamais je n'ai autant travaillé et publié que de 1982 à 1989, soutenu par Lidiya.

Dans votre village de Singano, près de Chileka au Malawi, Moya dirige à présent un centre de littérature orale. En même temps, il a ouvert un petit musée ethnographique. Comment participez-vous à ces entreprises ?

Je n'y participe pas directement. Les projets de recherche de Moya sur la littérature orale et la musique au Malawi et dans les pays limitrophes sont soutenus par divers organismes. Mais nous faisons du terrain ensemble, comme dans le cas de notre actuelle enquête, qui dure déjà depuis trois ans, sur la musique et la littérature orale en Namibie. Un aspect nouveau de notre comportement de terrain est que Moya amène régulièrement avec lui son fils, maintenant âgé de sept ans, dont la présence a un effet bénéfique sur nos contacts avec la population locale.

Voyons maintenant un autre aspect important de vos recherches dans le domaine de la culture. Comment s'est produit, en 1974, le passage de l'Afrique à l'Amérique du sud ?

Ce fut à la suite de mon retour à la pratique musicale comme membre du groupe de jazz *kwela* des frères Kachamba. Dans le cadre de nos nombreuses tournées organisées par le Goethe-Institut, Donald Kachamba et moi-même nous sommes rendus au Venezuela et au Brésil, en 1974. En me souvenant de ce voyage d'une durée de plusieurs semaines, je m'aperçois à quel point l'année 1974 représenta une nouvelle étape décisive dans mon évolution personnelle. Imaginez-vous deux individualistes s'étant rapprochés à travers la musique et une amitié de longue date, mais ayant des perspectives divergentes en raison d'un tempérament différent. Alors imaginez-vous ces deux gars, l'un né en Afrique, l'autre en Europe, parachutés pour la première fois au Nouveau Monde. Cela donne un regard stéréo à quatre yeux. Notre réaction était intéressante. Le Venezuela nous a laissés plutôt froids; nous le trouvions trop rude, trop «espagnol», trop ibérique. Ce fut tout à fait différent au Brésil, où que nous allions, en particulier à Salvador de Bahia. Pour nous deux, c'était comme un retour au continent africain. Donald abandonna toute réserve. Bien des scènes turbulentes ont jalonné nos enregistrements de *candomblé* et de samba des rues dans la banlieue de Salvador. En 1974, dans un *terreiro* à Salvador, un adolescent a fait cadeau à Donald d'une bague symbolique en fer comme signe du lien spirituel avec l'Afrique; Donald l'a portée pendant tout le voyage.

L'année suivante (1975) nous vit à nouveau au Brésil pour une tournée. En 1980, lors de mon quatrième voyage de recherches et de conférences au Brésil, il y avait dans notre équipe Donald Kachamba, Moya A. Malamusi et le folkloriste brésilien Guilherme dos Santos Barbosa. Mes enquêtes de terrain au Brésil, menées soit en collaboration avec mes amis africains, soit en solitaire, ont surtout porté sur les banlieues de Salvador de Bahia, de Rio de Janeiro et de São Paulo, sur de petites villes comme Capivari (État de São Paulo) [Kubik 1990] et sur les zones rurales où j'ai essayé de faire des recherches sur les vestiges de langues africaines (Minas Gerais, État de São Paulo et Mato Grosso), qui ont donné lieu à diverses publications [*e.g.* Kubik 1979].

Par rapport aux conditions brésiliennes, la méthode de terrain adoptée par votre équipe était unique. Que pouvez-vous dire à ce sujet? Quels étaient les objectifs de vos recherches au Brésil?

Étant donné la composition de notre équipe, il était naturel que la recherche se concentrât sur ce que le panorama culturel brésilien comportait d'éléments africains reconnaissables. A ce sujet, le regard en stéréo, déjà évoqué, nous a amenés à un large consensus, à savoir que: 1. sur la base de nos expériences dans de nombreux pays africains, nous supposions d'emblée, contrairement à un certain nombre de Brésiliens, une pluralité de cultures africaines, soulignant ainsi la réalité du pluralisme culturel en Afrique subsaharienne; 2. nous ne considérions pas la scène brésilienne comme un amas de survivances culturelles africaines en voie de disparition; plutôt, nous constations tout autour de nous des ramifications des cultures africaines qui nous étaient familières (dont celles de vastes régions angolaises et celles appartenant à l'aire de langue yoruba et fõ sur le littoral ouest-africain), jusqu'à la transplantation de cultures demeurées intactes et ayant fait preuve de leur vitalité.

Un autre constat s'est imposé à nous pendant nos recherches au Brésil: nous avons davantage pris conscience de l'historicité concomitante et tout à fait équivalente des cultures africaines par rapport à celles du Nouveau Monde, ce qui nous mettait en porte-à-faux par rapport au stéréotype fort répandu de la société prétendument traditionnelle. Comme toutes les autres cultures, celles de l'Afrique n'ont cessé de se transformer au cours de leur histoire – processus qui n'est pas seulement typique du XIX^{e} siècle. La tradition, l'emprunt et l'innovation engendrent à chaque fois de nouvelles configurations. Nous en avons conclu, entre autres, que l'étude des cultures afro-brésiliennes et de leurs rapports historiques avec les cultures africaines exigent le recours aux mêmes méthodes historiques de part et d'autre de l'Atlantique.

Venons-en aux institutions scientifiques en Europe. Comment voyez-vous aujourd'hui la formation universitaire en ethnomusicologie?

Voilà une question à laquelle j'ai de la peine à répondre. Ma préoccupation centrale a toujours été la recherche. Je passe six ou sept mois par an en Afrique. Je

ne suis donc impliqué que marginalement dans l'enseignement supérieur en Europe, tout au plus quatre heures hebdomadaires pendant un seul semestre par an. Mais il faut préciser qu'en Afrique même, j'ai pu transmettre à plusieurs personnes une formation méthodologique et technique de l'anthropologie culturelle, dans le cadre de recherches pratiques sur le terrain. Dans ce sens, Moya Aliya Malamusi, Maurice Djenda, Mose Yotamu, Danhin Amagbenyõ Kofi, Lidiya Malamusi (†), Marcelina Gomes et d'autres ont été mes «étudiants», mes «étudiants privés» si vous voulez.

En Europe, les systèmes d'éducation ont une orientation profondément collectiviste, dans le sens de l'université de masse – constat qui s'applique également, bien sûr, aux universités africaines créées sur le modèle européen. Mais dans les zones rurales en Afrique, par ma propre initiation à diverses institutions (par exemple: *mukanda*, *mungonge* et *vandumbu* en Angola, *nyau* au Malawi), j'ai fait l'expérience de systèmes de formation organisés de façon nettement plus individualiste. En Angola et au nord-ouest de la Zambie, dans l'institution de circoncision appelée *mukanda*, le personnel enseignant est beaucoup plus nombreux que les *tundanda* (garçons à initier). Chaque *kandanda* est doublement parrainé, par le *chilombola* et son assistant (*kalombola-tito*). De plus, dans l'école *mukanda*, le fondateur ou directeur (*chizika-mukanda*) est lui-même actif, ainsi que ceux qui enseignent la musique, la danse et la récitation (*ngomba*), assistés à leur tour par une multitude d'hommes adultes du village. Dans les cultures occidentales – qui ne manquent pas de qualifier les cultures africaines de «collectivistes» – rare est l'individu auquel on porte tant d'attention...

Quelles sont les principales méthodes de terrain que vous avez élaborées et appliquées?

Vue en rétrospective, ma principale méthode de terrain a été ce que j'ai appelé le *random drifting* («se laisser aller au hasard»). Cela ne m'empêche pas pour autant d'emporter toujours avec moi quantité de questions et de problèmes à résoudre. Le terme de *random drifting* se réfère à la méthode de «naviguer» sur le terrain. En 1959/60, quand j'ai voyagé en autostop et à pied dans onze pays africains, ou encore en 1964, quand j'ai traversé à vélosolex tout le nord de l'Afrique centrale à partir du Nigeria, j'ai fait mon expérience initiale de cette méthode, sans l'avoir désignée de la sorte. C'est exactement l'opposé de ce que les projets de terrain conçus dans le cadre des institutions universitaires européennes exigent des étudiants et des chercheurs débutants. On leur demande une approche orientée vers une problématique. Malheureusement, une telle problématique est bien souvent préfabriquée. Ainsi prend-on pour point de départ des problèmes fantômes. Sous l'effet de mes premières expériences africaines, j'ai vite compris qu'on ne construit pas une maison en commençant par le toit. Ma méthode consiste à découvrir les problèmes sur le terrain même, pendant que je me laisse porter par le hasard. Il va sans dire que ces problèmes ne peuvent pas tous être résolus dans l'immédiat, qu'il faut en laisser certains pour plus tard.

Ce que j'ai souvent perçu comme un obstacle à la recherche scientifique, c'est l'exigence de réaliser un programme préétabli comme le symbolise notamment le questionnaire rédigé à l'avance, rempli de questions qui s'avèrent souvent inapplicables sur place. D'autre part, un programme préconçu, voire une approche orientée vers une problématique spécifique constitue un obstacle dans la mesure où la situation sur le terrain peut changer rapidement, à l'image du trou dans la couche d'ozone sur une partie de notre planète. Toute fixation est susceptible de contrarier. Celui qui se fixe l'objectif de se rendre en Angola en 1993 pour y étudier l'histoire des cloches doubles passera sans doute à côté de découvertes inouïes; il suffit de lire mon ami Moya Aliya Malamusi [1991: 55-56] pour savoir comment le chercheur de terrain doit se comporter s'il ne trouve pas exactement ce qu'il cherche...

J'ai moi-même quitté l'Europe en 1959 à la recherche, pour ainsi dire, des «racines» du jazz. En Ouganda, j'ai trouvé autre chose. En 1965, je me suis rendu en Angola pour étudier la musique du sud-est du pays. J'ai fini par étudier l'initiation. Et ainsi de suite.

Néanmoins, j'applique des méthodes de terrain plus spécifiques, se rapportant à des activités aussi diverses que l'enregistrement sonore, la communication sociale, le tournage d'un film, la transcription, l'analyse comparée d'ordre organologique et technologique et l'apprentissage d'une langue... Mon approche théorique ne recourt toutefois pas à la création de concepts en langue étrangère, censés traduire les données collectées sur place. Il n'est donc guère surprenant que j'ai rayé de mon vocabulaire scientifique de nombreuses notions ayant cours en ethnologie – ce que je recommanderais d'ailleurs à tout un chacun: notre science – y compris l'ethnomusicologie – avec son vocabulaire démesuré et confus en langues européennes a définitivement besoin de mesures anti-inflationnistes.

Il est vrai que vous avez rayé des notions courantes de votre vocabulaire, mais en même temps vous en avez créé d'autres, dont certaines sont entrées dans la terminologie spécialisée. Toutefois, cette terminologie restant liée aux objets de vos recherches, elle ne devient pas une fin en soi. Que pensez-vous en principe de la construction théorique?

Peut-être qu'une différence fondamentale entre mon approche et celle de quelques-uns de nos collègues réside dans le fait que ces derniers tendent à bâtir des théories et des concepts au préalable, pour procéder de manière déductive, en recueillant des données venant confirmer ou infirmer leurs notions théoriques. En revanche, mon approche consiste à *découvrir* des théories.

D'une manière générale, mes théories s'élaborent de bas en haut, elles procèdent de l'étude et de l'analyse des données. Ce sont les données empiriques qui me guident vers la théorie. En voici un exemple qui doit vous être familier, puisque c'est vous qui en avez fait la démonstration lors de la 32^{e} conférence mondiale de l'International Council for Traditional Music (ICTM) à Berlin, en juin 1993. Dans une large mesure, votre démonstration correspond à une

approche théorique qui est aussi importante pour moi. Voici votre exemple: lors d'enquêtes sur le terrain au Brésil, vous avez fait écouter à un ensemble de musiciens de *capoeira* dans la région du Recôncavo (Bahia), l'enregistrement d'un joueur d'arc musical angolais, José Virasanda, qui appartient à une tradition dont on sait qu'elle possède des ramifications au Brésil. Votre intention originelle était de découvrir, sur la base des réactions de vos auditeurs, si ceux-ci percevaient des similitudes et des continuités historiques. Ce faisant, vous partiez bien évidemment d'un théorème, mais ce n'est pas important pour la démonstration. Ce qui est important, c'est que le comportement des gens auxquels vous faisiez écouter l'enregistrement angolais n'apporta aucune réponse valable au problème que vous aviez conçu, car vos auditeurs ne l'avaient pas conçu à leur tour. Par contre, leur comportement vous a fait découvrir des aspects théoriques inattendus: 1. que la confrontation avec l'exemple angolais ne sollicitait aucune réponse chez les musiciens de *capoeira* susceptible de vous révéler la conception intra-culturelle et la structure de la musique de l'Angolais Virasanda. C'est là un résultat crucial, mettant en relief le caractère fermé des systèmes cognitifs: vos auditeurs étaient incapables de deviner le système de Virasanda. 2. Vous avez découvert avec autant d'étonnement que le comportement de votre groupe brésilien faisait ressortir des aspects essentiels et profonds de leur propre univers de représentations, abordé sous l'angle émique. 3. Il est apparu enfin que les gens vous fournissaient indirectement un fil conducteur que vous pouviez suivre lors de recherches futures en Angola.

Si vous vous mettiez à tester de manière analogue le même document sonore ou des documents différents avec d'autres groupes au Brésil, les résultats obtenus équivaudraient à un échantillon représentatif. Si de telles enquêtes donnaient un résultat semblable, l'étape suivante consisterait à formuler une hypothèse de travail du genre: si on fait X, on obtient Y1, Y2, Y3 comme réaction. Et ainsi de suite. Lentement, vous seriez ainsi arrivé à un modèle théorique. C'est à cela que je me réfère en disant que des théories se laissent découvrir: tout se passe comme si ces théories étaient déjà préfigurées dans l'ordre expérimental des données, semblables aux empreintes d'un fossile; ainsi, on les dé-couvre. Somme toute, il s'agit de dégager le modèle théorique du tout avec précaution. Ce n'est donc pas une construction.

Y a-t-il d'autres procédés pour dé-couvrir des théories existant dans la culture mais invisibles pour le chercheur?

Oui, il existe une autre manière de découvrir des théories. Mais je ne pense ici ni aux théories indigènes dans le sens de l'ethnoscience des années soixante, ni à la nouvelle ethnographie entendue comme la découverte de systèmes cognitifs identifiables sous l'angle émique. C'est en nous-mêmes que nous pouvons découvrir des théories, où que nous nous trouvions. Car nous avons en nous des instances qui traitent les données de manière autonome jusqu'à en arriver à des constellations, à des agencements et à des interrelations dont nous ne prenons pas conscience au demeurant. Puis, subitement, le résultat surgit, et nous voilà

devant une idée tout à fait surprenante. Pour ce qui me concerne, la découverte de théories en moi-même résulte d'un processus qui ressemble à une forme d'écoute interne, comme on écouterait une pièce pour xylophone *amadinda* en prêtant une attention particulière à sa dimension profonde. Pareille écoute suscite des schémas inhérents, dont la perception est automatique. Autrement dit, dans bien des cas, je cède à mon inconscient la tâche de mise en ordre qu'exige la construction théorique, pour découvrir ensuite avec étonnement ce qui voit le jour.

Dès le début de vos voyages en Afrique, vous avez systématiquement réalisé des enregistrements sonores, puis visuels de la pratique musicale, des fêtes, mais aussi de la vie quotidienne dans les cultures africaines. En quoi consistent aujourd'hui vos collections? Qu'en reste-t-il à évaluer? Combien de temps vous faudrait-il pour y parvenir?

Étant donné que ces trente dernières années, j'ai passé deux tiers environ de mon temps en Afrique pour la recherche, une collection assez importante de matériaux s'est accumulée dans mes archives. Celles-ci comprennent environ 36000 enregistrements sur bande magnétique, environ 20000 photographies, de nombreuses heures de film 16mm, plusieurs jours de matériel filmé 8mm depuis 1962 et, à partir de 1990, une collection de films vidéo S-VHS (22 cassettes de 45 minutes chacune jusqu'à présent). S'y ajoutent de nombreux cahiers de terrain reliés et dactylographiés, trois à quatre cents pages pour chaque séjour, et les journaux de terrain sténographiés fort précieux dont le premier remonte à un voyage en Finlande en 1958.

... ce qui fait de votre collection les archives privées les plus importantes de musique et de littérature orale africaines. Comment concevez-vous votre responsabilité dans la «gestion», la conservation et l'analyse d'archives si volumineuses?

J'ai pris conscience du danger après une explosion de gaz inattendue, provoquée en octobre passé par un suicidaire dans l'immeuble en face de mes archives, ayant entraîné d'importants dégâts dans mon appartement (mais heureusement sans entamer mes documents scientifiques) et causé la mort d'une femme âgée. Je n'ai pas l'habitude de faire de beaux discours sur l'éthique de la science. Mais, admettons-le, j'ai une grande responsabilité que je me suis imposée moi-même: jamais un chercheur ne doit détruire ou laisser détruire ce qu'il a collecté. Cela s'applique aux enregistrements sonores et aux documents visuels autant qu'aux notes personnelles. Les exigences de conservation et d'analyse de mon propre matériel scientifique ont acquis une dimension telle que je ne puis les assumer entièrement, ni financièrement ni dans le temps qui me reste. Pour analyser et fixer par écrit seulement les résultats de mes enquêtes, il me faudrait quarante ans au moins. Cela explique pourquoi je refuse depuis des années toutes les chaires universitaires qui me sont proposées. Je considère que ma tâche principale consistera à faire avancer la recherche. Voici la liste des projets de publication les plus urgents:

a) *Nthano*. Récits en chichewa/chinyanja, Malawi (transcription intégrale des contes par ma femme Lidiya Malamusi, provenant de ses fonds augmentés par des récits enregistrés sur le terrain depuis 1989).

b) La littérature orale dans les langues de l'Angola oriental (ouvrage en plusieurs volumes, en édition bilingue, comprenant des transcriptions et des interprétations de tous les textes relevés dans cette aire culturelle depuis 1965; à rédiger en collaboration avec Mose Yotamu, Fortunato Pereira Gonçalves et d'autres).

c) L'initiation *mungongi* en Angola (témoignages).

d) L'expérience de *mukanda*. Étude comparative de la psychologie initiatique dans trente-sept écoles de circoncision *mukanda* (Angola, Zambie).

e) *Angome iboga*. Témoignage d'un prêtre du *bwiti* au Gabon (sur la base de recherches menées en 1964, 1966 et 1970).

Pour conclure, que pourriez-vous dire à propos de votre journée de travail, et quels conseils aimeriez-vous donner aux jeunes chercheurs?

Un aspect important de ma technique de travail consiste à me laisser aller à mon inspiration, sans tenir compte des délais. C'est seulement ainsi que l'on accomplit le maximum de la meilleure façon. Si je dois m'acharner à rédiger un article dont le sujet m'a été imposé (et plus les sujets sont d'ordre général, plus ils me déplaisent), il se peut que je n'obtienne rien pour finir. Alors il vaut mieux laisser tomber tout cela et terminer ce vers quoi on est porté. C'est donc ma propre force motrice qui me fait progresser. Les plus grands inconvénients qui m'empêchent de m'acquitter d'une tâche scientifique dans les meilleures conditions sont les interruptions: chacune provoque une perte de temps, il faut beaucoup d'énergie pour se replonger mentalement dans le sujet auquel on a été arraché. Ce sont donc ces prises de conscience qui déterminent ma méthode de travail. Un autre secret de la productivité scientifique réside dans la limitation de la sociabilité au strict minimum.

Ma dernière question concerne la motivation qui vous a fait travailler tout au long de votre vie comme rarement un anthropologue culturel l'a fait. Elle se résume à un seul mot: pourquoi?

Ce «pourquoi» ne peut être saisi. En dernière instance, il est transcendant.

Références

FÖDERMAYR Franz, Dietrich SCHÜLLER & August SCHMIDHOFER éd.
1994 *Festschrift für Gerhard Kubik*. Frankfurt/Bern: Peter Lang.

KUBIK Gerhard
1960 «Als Autostopper im unabhängigen Congo». *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 209, Blatt 4, Sonntag 31. Juli 1960.
1974 *The Kachamba Brothers Band. A Study of Neo-Traditional Music in Malawi*. Lusaka: Institute for African Studies, UNZA.
1979 *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Estudos de Antropologia Cultural N° 10. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
1990 «Drum patterns in the *batuque* of Benedito Caxias». *Latin American Music Review* 11(2): 115-181.
1991 *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*. Aachen: Alano.
1992 «Embaire xylophone music of Samusiri Babalanda (Uganda 1968). *The World of Music* 34(1): 57-84.
1994 *Theory of African Music*, vol. 1. Berlin: Institute for Traditional Music (Intercultural Music Studies 7).

KUBIK Gerhard & Helmut ANDIKA
1967 *Gedichte und Prosa – Zeichnungen und Aquarelle*. Wien: Verlag Junge Generation.

MALAMUSI Moya Aliya
1991 «Samba ng'oma eight. The drum chime of Mario Sabuneti». *African Music* 7(1): 55-71.

MUSIQUE «FOLKLORIQUE» ET MUSIQUE SAVANTE EN AMERIQUE LATINE
Entretien avec Isabel Aretz

Michel Plisson

Isabel Aretz est née le 13 avril 1913 à Buenos-Aires. Compositeur et ethnomusicologue, elle obtint son diplôme de l'Ecole normale de musique de cette ville à 15 ans. Elle entre ensuite au Conservatoire national où elle travaille le piano et la composition avec Rafael González et Athos Palma. Après l'obtention de son diplôme en 1933, elle étudie l'ethnomusicologie avec Carlos Vega au Musée des sciences naturelles. En 1937, une bourse d'études lui permet d'aller au Brésil étudier avec Villa-Lobos. C'est en 1940 qu'elle effectue sa première mission de terrain qui lui permet de découvrir la musique traditionnelle du nord-ouest argentin, notamment dans les provinces de Tucuman, Catamarca, et surtout La Rioja. C'est à partir du travail effectué dans cette province qu'elle pourra obtenir son doctorat de musicologie en 1967.

En 1947, elle part pour le Vénézuela rejoindre son mari, l'ethnomusicologue venezuélien Luis Felipe Ramon y Rivera, avec qui elle continuera pendant des années ses recherches, parcourant le pays en tous sens. Outre ses compositions musicales, Isabel Aretz a publié de nombreux ouvrages et des monographies sur les musiques de tradition orale d'Amérique latine.

Isabel Aretz dirige actuellement la *Fundación de Etnomusicológia y Folklore del Conac (FUNDEF)* qui dépend du Ministère de l'éducation du Vénézuela. Située dans une grande demeure, sur une hauteur de Caracas, le FUNDEF fonctionne à la fois comme un musée, un centre de documentation et un institut de recherche. Cet organisme publie régulièment des articles, des brochures ainsi que des disques de musiques traditionnelles, notamment de la partie caraïbe de l'Amérique latine.

Nous sommes dans la *quinta* d'Isabel Aretz, nommée «Vidalita»[1], sur les hauteurs de Caracas. Un extraordinaire concert de grenouilles et de pluie battante tropicale sert de fonds sonore à cet entretien de fin d'après-midi humide d'août 1993 qui a lieu dans le patio, près de la grande bibliothèque.

M.P.

---

[1] Vidalita : nom d'un genre musical traditionnel du nord-ouest argentin.

Señora Doctora, quelle fut votre enfance musicale ?

Je suis née en plein centre-ville de Buenos-Aires. Mon père et ma mère jouaient du piano, parce que cela faisait partie de la bonne éducation. A cette époque, il n'y avait ni radio, ni télévision. Ils m'enseignèrent à jouer le piano d'oreille dès que j'eus quatre ans. Mais à huit ans, ma mère voulut me faire prendre des cours avec le professeur de musique de l'école qui était diplômé du Conservatoire Alberto Williams. Commencèrent alors, ces études horribles que l'on faisait à l'époque où l'on enseignait solfège, théorie, gammes au piano, etc. Plus du tout ce que l'on enseigne aujourd'hui aux enfants. Trois mois après, je m'aperçus que lorsque ma sœur et les autres enfants allaient jouer, je devais m'asseoir au piano et jouer. Cela ne me plut guère et je dis à ma mère que je ne voulais plus étudier. C'était le printemps ; ma mère me mit un chapeau, comme cela se faisait alors, et me dit «Allons à la maison du professeur voir ce qu'il dit». Le professeur dit alors qu'il était fort dommage que j'arrête le piano car j'avais une bonne oreille. Nous revînmes à la maison; ma mère me donna une bonne raclée et m'assit au piano. Elle me dit: «Maintenant tu étudieras, même si tu ne veux pas !» Alors quand on dit maintenant que l'on ne doit pas punir les enfants, je ris beaucoup, car je dois ma carrière à cette fessée de ma mère.

Voilà l'histoire de mon enfance.

Que faisaient vos parents?

Mon père était commerçant et ma mère simplement maîtresse de maison. Nous avions nos amis, nous allions à Mar del Plata en été. Nous faisions partie de la classe moyenne. Mais j'avais un oncle médecin très riche qui aimait la musique et possédait un pianola. Il m'emmenait souvent dans sa propriété passer les fins de semaine. Lorsque je fus assez avancée dans mes études, il m'acheta un magnifique piano à queue Erard, ce qui me fit beaucoup progresser. Il me faisait jouer dans les réunions familiales et me poussa à la recherche car il voulait que j'étudie l'histoire de la musique argentine.

Aretz, c'est un nom de quelle origine?

Je pense que c'est d'origine basque française. Mais j'ai également des ancêtres en Allemagne.

En préparant cet entretien, j'ai lu que vous étiez née en 1913 et que vous aviez reçu votre diplôme de l'Ecole normale de musique de Buenos-Aires en 1928, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans?

Oui! J'étais encore une enfant. Après sept ans d'études à l'Ecole normale de musique, on entrait sur concours au Conservatoire national pour quatre ans d'études en classe de piano et encore quatre ans de plus pour la classe de composition. J'entrai en effet à quinze ans au Conservatoire.

Fig. 1: Isabel Aretz. Photo: Michel Plisson.

Vous avez eu votre diplôme du Conservatoire national en 1933, c'est-à-dire à vingt ans, n'est ce pas ?

Oui. Je commençais alors une carrière de concertiste en donnant des récitals. Mais je m'intéressais à la composition musicale. Pour entrer en classe de composition, il fallait écrire une scène d'opéra, ce que je fis en m'inspirant de Rimsky-Korsakov, d'autres élèves choisissant plutôt Verdi. Pourtant, en intégrant la classe de composition, je me posais la question: Vais-je toujours rester un compositeur de style européen ? Je suis en Amérique pourtant! Un jour, ma mère me signala que la presse indiquait une conférence sur la musique des Incas que donnait un certain Carlos Vega[2]. «Pourquoi n'y vas-tu pas ?». me dit-elle. A cette conférence, une jeune fille jouait une mélodie inca sur un petit orgue. Je notais par écrit la musique. A la fin de la conférence, Carlos Vega s'approcha de moi et, constatant que je m'intéressais à cette musique, me proposa de lui rendre visite au Musée des sciences naturelles, rue Perú. «Vous pourrez écouter les collections que j'ai enregistrées dans le nord-ouest argentin, au Pérou et en Bolivie» me dit-il. Je me rendis au Musée et cela m'intéressa tellement que je commençais à étudier le folklore[3] et l'ethnomusicologie.

Ce fut le coup de foudre avec le pentatonisme[4] ?

Oui. Nous étions formés à l'école européenne. Je jouais en répertoire les Préludes de Debussy, les œuvres de Scriabine, Mompou, Stravinsky, la difficile sonate de Paul Dukas que m'enseignait mon maître Rafael González, qui fut un grand pianiste. Lorsque j'arrivai au *Gabinete de musicología indígena* – ce n'était pas encore l'*Instituto de Musicología* – je n'avais encore jamais écouté cette musique. Je me dis «Il y a au moins trente bons pianistes en Argentine. Vais-je être la trente-et-unième?» Cela n'avait aucun sens. J'arrêtai alors le piano et la carrière de concertiste et me consacrai à l'ethnomusique.

En décembre 1940 je fis mon premier voyage de terrain avec une bourse de la *Commisión de cultura de Argentina* au sud de l'Argentine, chez les *Araucanes*, ensuite au Chili, puis en Bolivie, au Pérou, dans le Chaco paraguayen et aussi en Uruguay. On m'engagea également pour recueillir la musique traditionnelle de Tucuman.

---

[2] Carlos Vega: Ethnomusicologue argentin (1898-1966), qui fut le premier à recueillir et à étudier de façon systématique la musique argentine de tradition orale. Il laissa une œuvre considérable qui, quoique discutable aujourd'hui sur certains aspects, n'en reste pas moins indispensable pour l'étude de la musique traditionnelle latino-américaine. . L'intégralité de sa bibliographie a été publiée dans la revue *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* N° 6. Buenos-Aires. 1966-1967.

[3] Isabel Aretz emploie le terme de folklore ou *música folklórica* qui est le terme que l'on utilise partout en Amérique latine pour désigner la musique traditionnelle métisse. Le terme en français renvoie à un autre type de musique.

[4] Echelle de sons la plus répandue dans les cultures amérindiennes des Andes.

Avec Carlos Vega, nous étudiions beaucoup la musique médiévale, et en particulier la trancription des *Cantigas*[5]. Carlos Vega était l'héritier d'un arabisant espagnol qui lui légua tous ses documents. Nous, les élèves de Vega, transcrivions les *Cantigas*. Cela me fut très utile pour recueillir ensuite les chants populaires.

Jacques Chailley s'occupait également des *Cantigas*.

Oui. Il y avait plusieurs musicologues qui travaillaient dessus. A part les *Cantigas*, je me consacrais à l'étude de la musique argentine, des Mapuches du Chili, des Chancas du Pérou, des Quechuas et des Aymaras de Bolivie. J'ai toutes les collections de ces musiques et je les ai utilisées dans mon livre *Sintesis de la etnomúsica en America latina*[6]. En 1945, j'intensifiais mon travail sur Tucuman, j'écrivis le livre. L'idée de l'université de Tucuman qui m'avait engagée pour ce travail, était de recueillir la musique des régions dont Juan Alfonso Carrizo avait étudié la poésie. Comme il ne recueillait pas les chants, je devais enregistrer cette musique du nord-ouest argentin. Je visitai ainsi les provinces de Tucuman, un peu Catamarca et surtout la Rioja.

En 1946, en revenant d'un voyage dans cette dernière province, je trouvai un jeune homme à la porte de L'Institut. C'était Luis Felipe[7] que l'on me présenta comme le meilleur élève de Carlos Vega. Nous devînmes très amis. Je lui enseignais beaucoup de choses car j'avais déjà de nombreuses années d'expérience. Luis Felipe retourna au Vénézuela en décembre 1946, quand Juan Liscano venait juste de créer, en octobre, le *Servicio de investigación folklóricas nacionales*.

Qui était Juan Liscano ?

Liscano était une grande figure au Vénézuela. grand écrivain et poète, il était également homme politique. Il travaillait sur les racines populaires du Vénézuela et cherchait des collaborateurs. Luis Felipe lui présenta mon livre sur la musique de Tucuman en Argentine. Il dit: «Il faut amener cette femme ici». «C'est ma fiancée» répondit Luis Felipe. Nous nous mariâmes cette même année et commençâmes un travail ethnomusicologique au Vénézuela. Nous allâmes partout. Pour la première fois s'effectuait un travail de terrain dans l'intérieur du pays car jusqu'alors personne ne savait qu'il existait une *música folklórica* au Vénézuela.

---

[5] *Cantigas* ou *Cantares de loor de Sancta Maria* ainsi dénommées par Alphonse X de Castille dit le Sage dans son testament de 1284. Recueil de poésie musicale mesurée comprenant plusieurs centaines de mélodies, l'un des plus importants manuscrits musicaux du moyen-âge.

[6] Voir bibliographie.

[7] Luis Felipe Ramon y Rivera, ethnomusicologue vénézuelien, futur époux d'Isabel Aretz. Né à San Cristobal (Vénézuela) en 1913, L. F. Ramon y Rivera est décédé le 21 octobre 1993.

A cette époque, que pensaient les milieux cultivés, académiques, de la *música indigéna* et *folklórica* ?

En Argentine, il y a peu d'Indiens ; seulement les *Araucanes* au sud et un peu au nord du pays, dans la province du Chaco et de Misiones. En revanche, on a toujours donné beaucoup d'importance à la *música folklórica*. Au Vénézuela, c'était autre chose. Liscano fut le premier. En 1948, il prépara un grand festival pour la «*toma de mando*» de Romulo Gallegos. Il fit venir à Caracas des groupes de musiciens de l'intérieur que nous autres avions connus et les gens de Caracas se rendirent compte pour la première fois qu'il y avait une musique traditionnelle dans l'intérieur du pays, qu'il y avait un *folklore* vénézuélien.

Luis Felipe et moi nous revînmes en Argentine, où nous restâmes pendant quatre ans de 1948 à 1952. On nous offrit alors de diriger un orchestre. Luis Felipe s'en chargea. Il fonda un orchestre pour *Radio Splendid*, une radio nationale. Nous préparions le matériel d'orchestre et nous jouions de la musique latino-américaine, en partie savante et écrite, car nous avions une formation de compositeur.

Quel type de musique latino-américaine jouait l'orchestre?

De la *música folklórica* bien instrumentée pour orchestre, mais pas encore avec les instruments typiques. A cette époque, cela se faisait avec les instruments de l'orchestre européen.

Un peu comme Andrès Chazarreta[8] ?

Non. Lui, était un musicien populaire. Il n'y avait pas de partition dans son orchestre. Il réunissait des musiciens qui jouaient d'oreille.

Cette musique de Luis Felipe se joue encore?

Il fonda ici à Caracas un *orquesta tipica nacional* qui répétait chaque semaine. Mais en Argentine, cet orchestre disparut quand nous revînmes au Vénézuela. Au demeurant, en Argentine, il y a un grand sentiment de ce qu'est la musique nationale. On enseigne la *música folklórica* dans les écoles, les instruments sont pratiqués, les enfants savent jouer le *bombo*[9], savent comment accompagner une *zamba*, une *chacarera*, un *gato*, un *triunfo*[10].

---

[8] Andres Chazarreta: musicien autodidacte originaire de Santiago del Estero (Arg.) qui, dans les années 20 se produisit avec son groupe de musique traditionnelle à Buenos-Aires.

[9] *Bombo*: grand tambour traditionnel argentin.

[10] Genres musicaux/chorégraphiques traditionnels d'Argentine.

Fig. 2: Luis Felipe Ramon y Rivera et Isabel Aretz Photo: Michel Plisson.

En 1947, on enseignait déjà le *folklore* dans les écoles en Argentine?

Oui, bien sûr. Depuis les années vingt. Cela vient du Docteur Ricardo Rojas qui d'ailleurs fut mon professeur de littérature argentine à l'Université de Buenos-Aires. Depuis 1920, il s'effectua une grande opération pour recueillir la poésie populaire dans tout le pays qui mit même à contribution les maîtres d'école. Certains envoyèrent des merveilles. Plusieurs de ces poésies continuent à être enseignées à l'école primaire. Dès 1940, on enseignait la *música folklórica* dans les écoles. En 1948 on fonda la *Escuela de danzas folklóricas nacionales* à Buenos-Aires.

Juan Perón eut-il un rôle particulier?

Cela vient de plus loin.

Parce que beaucoup de gens disent que...

Je ne sais... Les musiciens vont toujours vers les politiques... Quoiqu'il en soit, les gens apprenaient les *danzas folklóricas*, notamment les enfants, et ceci même à Buenos-Aires. Et jusqu'à aujourd'hui, il y a un réel sentiment nationaliste de la musique. Je soutiens que pour travailler la musique du futur, il faut connaître ses

propres traditions nationales. L'Europe a grandi de ses traditions. Lorsqu'à la Renaissance, on passa à l'écriture musicale, les musiciens s'inspirèrent de la tradition orale. Je pense que l'on doit faire la même chose en Amérique. Nous avons des traditions encore vivantes, amérindiennes (*indígenas*) et *folklóricas*. Nous avons les deux racines. Nous pouvons nous en inspirer avec toutes les techniques de musique contemporaine.

Quel type de musique harmonisait Luis Felipe ? des *yaravies* du Pérou ?

Nous harmonisions la musique que nous recueillions. On l'arrangeait pour orchestre en conservant le rythme, l'harmonie ; il y avait de tout : *huayno*, *yaravi*, *cueca*, *triunfo*, *tonadas chilenas*, *pericon*[11] de l'Uruguay, afin de toucher tous les publics. Le public académique pouvait écouter cette musique. Le grand public également. Cela passait à la radio. Les concerts passaient seulement à la radio. Lorsque nous revînmes à Caracas en 1952, Luis Felipe créa *la orquesta tipica nacional* avec ce modèle qui joua d'ailleurs quelques pièces du répertoire que nous avions à Buenos-Aires. Nous créâmes alors un répertoire vénézuelien.

Carlos Vega est un personnage important pour l'ethnomusicologie latino-américaine. Malheureusement son œuvre est peu connue en France. Ses livres sont difficiles à trouver. Le Musée d'ethnographie de Genève possède quelques-uns de ses ouvrages. Pourriez-vous nous parler de lui comme personne, comme professeur et comme chercheur ?

Carlos Vega fut un maître en plusieurs disciplines. Mis à part son travail sur les *Cantigas*, il recueillit la *música folklórica* d'Argentine et d'autres pays également. Il était né à Cañuelas, Province de Buenos-Aires. Il avait étudié la guitare avec un grand maître. Quand je le connus il travaillait au musée des sciences. Il était l'assistant de Ricardo Rojas en littérature et en musique. Il était autodidacte, mais très intelligent. Il avait lu beaucoup et était au courant de tout. C'était un homme polyvalent ; il ne parlait aucune langue étrangère, mais dominait parfaitement la littérature espagnole et, surtout, avait une oreille extraordinaire. Il transcrivait la musique d'oreille très bien et rapidement. Il écoutait un guitariste dans la campagne et pouvait aussitôt transcrire sa musique. A mes débuts, j'avais beaucoup de peine à en faire autant. Même si j'étais compositeur, je ne comprenais pas encore très bien cette musique et je ne parvenais pas à l'écrire à la volée, du premier jet.

Carlos Vega inventa une méthode pour écrire la musique de tradition orale qu'il nomma *fraseología*[12] qui simplifiait l'écriture, ce qui était très utile. Mais

---

[11] Autres genres musicaux traditionnels d'Amérique latine.

[12] «La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Fraseología: proposición de un nuevo método para la escritura y analisis de las ideas musicales y su applicación al canto popular (con 717 ejemplos musicales)». Dos tomos: Buenos-Aires. Instituto de Literatura argentina. Imprenta de la Universidad 1941.

cela me compliqua beaucoup les premières années, notamment en ce qui concerne le chiffrage des mesures qu'il utilisait. J'ai des compositions à moi avec le chiffrage de Carlos Vega: le 4/8 , le 2/4, la croche comme unité, etc. A mon avis, c'était une erreur, car une chose est le rythme, autre chose est la mesure ; mais la *Fraseología* lui servit beaucoup ainsi qu'à Silvia, sa future femme qui était pianiste. Elle phrasait comme l'indiquait Véga, et elle interprétait très bien. Elle vint d'ailleurs ici, au Vénézuela, lorsqu'elle cessa de vivre avec lui.

Pourquoi Carlos Vega aimait-il tant la *música folklórica*?

Dans son village natal, à Cañuelas, les *payadores*[13] existaient encore. Il s'éduqua musicalement avec eux depuis l'enfance. Je me souviens que ses parents étaient de braves gens de la campagne. Vega pensait qu'il avait besoin de moi pour transcrire sa musique. Ce n'était pas vrai. Il transcrivait très bien tout seul. De plus, il écrivait très bien et était bon poète. Avec une bonne plume et une bonne oreille, il pouvait très bien travailler. Maintenant il faut dire que ses théories sur le folklore étaient discutables. Je polémiquais avec lui; il se fâchait, disant que je ne défendais pas sa théorie. Pour sûr, il y avait certains aspects de sa théorie avec lesquels je n'étais pas d'accord.

Quelle était sa théorie sur le folklore?

Sa théorie de base était la «descente» de la musique des «classes hautes» aux «classes basses» de la société. Je pense en effet qu'il y a une «descente» lorsque la mode passe de la ville à la campagne et dans les provinces, mais la *música folklórica argentina, selon moi, ne fut pas une «descente» des classes sociales élevées aux classes sociales basses. Mieux encore, l'homme criollo* de l'intérieur du pays qui vivait dans une maison de pisé ou de *caña* vint à la ville et se logea dans une maison urbaine. Ce n'était donc pas que la *música folklórica* était «descendue» dans les classes sociales plus populaires ; cet homme «était» le peuple et il vint à la ville. Aujourd'hui encore nous avons du *folklore* dans nos salons. Au Vénézuela, les gens mangent des *arepas* et pratiquent beaucoup de *folklore* à la maison sans même savoir jusqu'à quel point. Mon mari mange différemment de moi qui suis Argentine. Il mange sa nourriture et je mange la mienne.

Je devrais ressortir toutes ces théories de Carlos Vega et publier un livre. J'ai ici toutes les œuvres de Carlos Vega. J'ai beaucoup travaillé sur sa *Fraseología* et crois en son système. Je ne crois en revanche pas à sa numérotation. Mais il voyait la phrase musicale très clairement, et ses transccriptions étaient toujours très bonnes.

---

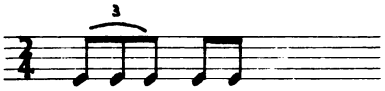
[13] Payador: poète itinérant s'accompagnant à la guitare. Très souvent, le payador improvise les paroles du texte poétique.

Pouvez-vous développer d'autres aspects de la théorie de Carlos Vega?

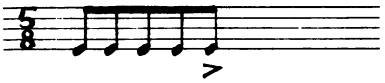
Il faudrait que je reprenne tout ceci... J'ai ma propre théorie sur le *folklore*. Aujourd'hui, les sociologues ont abandonné le terme «*folklore*» pour «*cultura popular*». Je pense que c'est une erreur. Le «*folklore*» est un des aspects de la culture populaire qui contribue à l'identité de la culture nationale d'un pays que nous devons développer comme les pays d'Europe développèrent la leur.

Que pensez-vous de la manière d'écrire la musique traditionnelle argentine ? La plupart du temps on l'écrit en 6/8. Certains disent que c'est mal car alors la quatrième croche tombe sur le temps, alors qu'elle est jouée à contre-temps par le *bombo*. Faudrait-il donc l'écrire en 3/4 ?

Quelquefois il y a la birythmie: 3/4 en haut et 6/8 en bas, ou alors il y a l'alternance du 6/8 et du 3/4. Cela est un vrai problème pour travailler. Par exemple, le *merengue* vénézuelien que l'on joue à Caracas. Lorsque je suis arrivée au Vénézuela, j'étais alors pianiste, je jouais des *merengues*, mais rien ne sortait. On me disait que je ne l'avais pas dans l'oreille, jusqu'au jour où l'on me le donna écrit en 5/8, et alors oui, c'était le *merengue*. Avant, on me donnait un triolet + deux croches à deux temps et je faisais ainsi:



mais cela ne faisait pas *merengue*. Ce sont en fait cinq croches:



sans oublier, bien sûr, d'accentuer la dernière croche.

Quelle est selon vous l'origine du *merengue caraqueño* ?

C'est une question pour mon mari Luis Felipe, qui étudie à fond ce type de problème. C'est sa spécialité. Dans ce domaine, je me réfère à son travail.

Vous avez travaillé également avec Villa-Lobos. Pourriez-vous évoquer votre rencontre avec cette grande personnalité de la musique? Que pensez-vous de l'homme, du compositeur, du maître?

Je vais vous raconter comment cela se passa. Lorsque j'étais encore élève au Conservatoire national en composition, Villa-Lobos vint à Buenos-Aires. Nous autres, les élèves, avions une revue, *Crótalos*, et nous allâmes le voir pour une interview. il y avait dans cette entrevue plusieurs jeunes qui jouaient des instruments. Villa-Lobos demanda: «l'un d'entre vous est-il compositeur? les garçons – j'étais la seule femme – répondirent «Isabel». «Ah, très bien, asseyez-vous au

piano et jouez!» Je jouai mon *Alma curu* au piano. C'était une mauvaise pièce, mais je l'ai gardée en souvenir... elle fut même publiée! Villa-Lobos écouta et me dit: «Je vous attends demain matin à dix heures avec toutes vos compositions». J'arrivai le lendemain avec ma sonate pour piano en mi majeur qui durait quarante-cinq minutes et était le travail de ma deuxième année de conservatoire. Je me souviens que j'avais introduit un élément qui ressemblait à du Scriabine. Le jury m'enleva alors un point en me disant que si je continuais ainsi, je déferais tout ce que mes maîtres m'avaient appris. Villa-Lobos écouta la sonate entièrement et à la fin me dit: «Vous avez une bourse pour venir étudier avec moi au Brésil». En fait je ne partis au Brésil que plus tard, en 1937.

A ce moment, Villa-Lobos effectuait la grande révolution musicale du Brésil. Il mit à la retraite tous les professeurs de musique – y compris les jeunes – qui n'étaient pas compétents. Il ne garda que les bons professeurs. Il forma un grand chœur de centaines de professeurs à qui il enseignait la musique et le chant choral pour que l'enseignement musical au Brésil s'unifia.

Je ne comprends pas très bien. Il mit les professeurs à la porte?

Il les mit à la retraite, même les jeunes: «Allez-vous en!». Ce fut une chose incroyable. C'était Villa-Lobos ! Ensuite, à chaque fois que Villa-Lobos allait en Argentine, puis lorsqu'il vint au Vénézuela, il voulait toujours entendre ce que j'avais composé.

Il aimait vos compositions?

Oui. Il les aimait beaucoup. Il fut très serviable comme professeur, et comme ami aussi. Voilà l'histoire de Villa-Lobos!

Le grand écrivain cubain Alejo Carpentier dit dans un de ses livres: «L'homme n'est rien; l'important, c'est l'œuvre». Que pensez-vous de cela?

Je pense que ce qui reste de l'homme, c'est l'œuvre; et si elle ne reste pas, c'est qu'elle ne valait pas grand chose.

Quelles sont pour vous les relations entre musique traditionnelle et musique savante? En Europe de l'Est, les compositeurs de musique savante, tels Moussorsky, Bartok, Kodaly, s'inspirèrent beaucoup de la musique populaire et la revalorisèrent, s'appuyant notamment sur les travaux d'etnomusicologues comme Constantin Brailoiu ; en Espagne et en France également, avec des gens comme Vincent D'Indy ou Déodat de Severac. N'y a t-il pas en Amérique latine, où la musique est si présente, une relation intense entre musique savante et musique traditonnelle?

Non. Je ne le pense pas. Le musicien académique argentin a toujours tourné le dos à la musique traditionnelle.

Par exemple, Ginastera[14] et même Guastavino[15] qui pourtant composèrent des œuvres d'inspiration *folklórica* ?

Ginastera fut mon condisciple en classe de composition. Nous étions amis. Il étudia avec Carlos Vega. Il avait une base de musique traditionnelle. Mais beaucoup d'autres compositeurs reprennent seulement d'oreille. Ils reprennent une *vidalita*, un *tango*, etc. Je pense que l'ethnomusicologie doit être étudiée sérieusement, comme l'harmonie ou le contrepoint.

En Argentine, il y a une coupure très grande entre compositeurs académiques et musiciens traditionnels. Les compositeurs classiques s'inspirèrent peu de la musique traditionnelle ; ainsi Lopez Buchardo ou Alberto Wiliams. Je parle de formes traditionnelles comme *carnavalito*, *bailecito*, *huella*, *chacarera*, *gato*[16], etc. telles qu'ont pu les jouer Manuel Gomez Carrillo[17] ou Andrès Chazarreta dans les années vingt.

Exact. Au Vénézuela, le compositeur connaît quelquefois la musique traditionnelle de sa province ou de son village natal, cela ne veut pas dire qu'il connaisse tout le folklore du Vénézuela !

Ne pensez-vous pas que les compositeurs latino-américains actuels devraient s'inspirer de la musique traditionnelle et aussi de l'énorme documentation réunie par Carlos Vega et vous-même en Argentine, de Luis Felipe, et également de vous au Vénézuela et du travail de Lauro Ayestarán[18] en Uruguay ?

Si ! Mais pour cela, il faudrait qu'il y ait des professeurs d'ethnomusicologie dans les conservatoires. Mais comme on ne donne aucune valeur à la musique traditionnelle... C'est un cercle vicieux. Maintenant seulement, au Vénézuela, on commence à s'en rendre compte, surtout après la publication de mon livre sur la musique des Amérindiens, la musique préhispanique, qui est différente de la *música folclórica*. Non pour jouer le folklore ou la musique des Indiens de la Forêt, mais pour prendre des éléments et donner une couleur *venezolana*, latino-américaine à la musique.

---

[14] Alberto Ginastera (1916-1983): Professeur de composition au Conservatoire de Buenos-Aires. Auteur de musique instrumentale et de ballets tel *Estancia* crée en 1952.

[15] Carlos Guastavino: Né en 1914 à Santa Fé. Compositeur et professeur de piano et d'harmonie au Conservatoire de Buenos-Aires.

[16] Voir note N° 10

[17] M. Gomez Carrillo: pianiste originaire de la province de Santiago del Estero qui, avant la Seconde Guerre mondiale, édita des partitions de musique traditionnelle du nord-ouest argentin.

[18] Lauro Ayestaran (1913-1966): Ethnomusicologue uruguayen. D'abord journaliste musical, il étudia ensuite la musicologie et fut l'élève de Carlos Vega. Il recueillit beaucoup de musique traditionnelle dans son propre pays. Parmi son œuvre importante signalons *La música en el Uruguay. Vol 1* (818 p.). Ed. Servicio oficial de difusión radio eléctrica. Montevideo. 1953.

Au Brésil, Villa-Lobos s'inspira beaucoup du folklore?

Villa-Lobos disait: «Le folklore, c'est moi!». Lorsque je le connus, il vivait dans une petite maison située dans une ruelle où les enfants jouaient sur le trottoir et chantaient des *rondas infántiles*. Villa-Lobos écoutait ces chansons toute la journée. A cette époque, les enfants chantaient encore ces chansons-là. Il s'inspira également de la musique autochtone amérindienne. Le jour où j'arrivai au Brésil, il déclara le jour férié, et m'emmena à Tiyuca pour que je voie ce qu'était la forêt amazonienne.

Le cas est très différent en Argentine?

Oui. En Argentine il n'y eut pas de Villa-Lobos. Il y eut un Ginastera, mais après...

Il y avait un rejet total de la musique traditionnelle, n'est ce pas?

Je me souviens que mon professeur d'harmonie et de composition, le maître Athos Palmas disait que c'était un grand dommage que je laissasse le piano et que je me misse à étudier la musique traditionnelle.

Un jour, j'allai à Paris et j'emmenai avec moi une de mes compositions qui s'appelle *Yekuana*[19] à une tribune de compositeurs. Après avoir écouté mon œuvre, ils me dirent: «Enfin une compositeur qui ne nous copie pas!»

Il me semble en effet que la force de Villa-Lobos est d'avoir associé des éléments de musique savante avec des éléments propres à la musique populaire brésilienne.

Il prit beaucoup d'éléments du folklore. Lui et Vega furent mes deux influences majeures. Par les recherches de terrain, Vega me fit connaître toute la musique du pays, et Villa-Lobos m'enseigna: «"prenez" du folklore!».

Ne pourrait-on pas concevoir un enrichissement mutuel en Amérique latine entre musique savante et musique traditionnelle?

Lorsqu'on commença à utiliser en Occident le système de notation encore en vigueur aujourd'hui, même s'il est très discutable, les compositeurs purent enfin écrire de la musique et créer de grandes formes. Alors la musique se sépara de celle qui vient du fond des âges, de la musique orale. D'un côté la musique académique se développe, et de l'autre la musique de tradition orale se perpétue. C'est celle-ci qui arrive dans notre pays. Les Européens ont éliminé la musique de tradition orale et ont développé la musique savante. En fait, nous, en Amérique latine, nous sommes en train de redécouvrir notre tradition orale.

---

[19] Yecuana: Œuvre pour 8 voix, orchestre et cinq magnétophones composée en 1972.

N'y a t-il pas une ethnomusicologie d'urgence à pratiquer en Amérique latine? J'ai lu dans votre livre que vous-même aviez enregistré des musiques qui déjà n'existent plus aujourd'hui.

Je pense en effet que le plus important aujourd'hui pour nous, Sud-Américains, c'est de développer l'ethnomusicologie. Il y a des pays qui ont conservé dans leur tradition populaire des musiques de l'époque coloniale. Domenico Zipoli s'établit au XVIII[e] à Cordobá en Argentine. Mais ici, au Vénézuela, nous n'avons rien de tel. En revanche, il y a les musiques amérindiennes. Je considère que les musiques amérindiennes d'Amérique constituent un vivier incroyable. Pour cela j'ai créé en 1982 cet orchestre qui s'appelle ODILA, avec l'idée d'utiliser les quelque mille instruments que nous avons en Amérique et dont beaucoup d'exemplaires existent au FUNDEF. Quant au répertoire, nous le tenons des enregistrements que nous faisons au FUNDEF.

Cette démarche d'ODILA est très intéressante pour la partie caraïbe de l'Amérique latine, surtout avec l'énorme fonds de documentation sonore du FUNDEF que l'orchestre peut utiliser. Ainsi, hier soir, lors du concert d'ODILA, l'un des musiciens interpréta magnifiquement un chant a *cappella* recueilli à Cuba auprès d'un vieux paysan.

Oui. Ce sont de très bons musiciens.

Vous tentez avec ODILA une sorte de réconciliation entre la musique traditionnelle et la musique savante?

Exactement!

J'aurais encore beaucoup de questions à vous poser, mais pour ce soir, on peut peut-être en rester là. Merci, Señora Doctora.

Références

1952 *El folkore musical argentino*. Buenos-Aires: Ricordi America.
1957 *Manual de folklore venezolano*. Caracas: Editiones des Ministerio de Educación.
1977 *América latina en su música (relatora I. Aretz)*. Paris: Unesco.
1978 *Música tradicional de la Rioja*. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore. Biblioteca INIDEF.
1983 *Síntesis de la Etnomúsica en América latina*. Armitano: Monte Avila Editores.
1991 *Música de los Aborígenes de Vénézuela*. Caracas, Armitano FUNDEF-CONAC.

Œuvres musicales

Les compositions d'Isabel Aretz comportent environ une cinquantaine d'œuvres écrites pour voix solistes, piano, chœur et orchestre, auxquelles il faut ajouter ses arrangements de musique populaire pour orchestre. Nous n'en citons ici que quelques unes.

1931 *Sonata para piano*, en Mi major.
1933 *Alma curu*, pour piano.
1954 *Tres preludios negros*, pour piano.
1957 *Tocuyana*. Suite de ballet pour voix et orchestre.
1972 *Yekuana*, pour huit voix, orchestre et bande magnétique (commande des Swingle Singers).
Padre Libertador. Choral symphonique pour récitant, solistes vocaux, orchestre symphonique et bande magnétique.

LIVRES

Edward LIPPMAN. ***A History of Western Musical Aesthetics.*** Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1992, 551 p.

Dans son compte rendu à propos de *Esthetics of Music* de Dahlhaus (Cambridge University Press, 1982), Edward Lippman regrettait le manque d'ouvrages généraux sur l'esthétique musicale dans le monde anglophone. Il est probable qu'à cette époque déjà, Lippman avait le projet d'écrire un livre qui viendrait combler cette apparente lacune dans la recherche musicologique: en effet, *A History of Western Musical Aesthetics* offre un traitement général de la dimension esthétique de la musique, de la Grèce antique jusqu'à nos jours.

Comme manuel d'esthétique musicale, l'ouvrage de Lippman sera indispensable à qui s'intéresse à un aperçu systématique des principaux écrits et auteurs qui ont contribué à la pensée musicale en Occident. Lippman commence par aborder la problématique de la nature de la musique, telle qu'elle fut posée par Platon et d'autres classiques. Puis il examine les questions d'ordre philosophique mises en avant par les penseurs de la Renaissance – le Moyen Age est laissé de côté – pour explorer la «nouvelle» conception de la musique en tant qu'art et l'émergence de concepts comme celui de «rhétorique musicale». Un chapitre entier est consacré à la naissance de l'opéra au sein du milieu intellectuel engendré par la Renaissance italienne. On n'est dès lors pas surpris de constater que le XVIII[e] siècle occupe trois chapitres richement documentés, traitant d'aspects comme la *Empfindsamkeit* (sensibilité), la musique en tant qu'imitation et les controverses de l'époque autour de l'opéra. Après un examen de questions propres au XIX[e] siècle, l'auteur passe à l'époque contemporaine avec un chapitre final sur la sociologie de la musique.

L'ouvrage de Lippman est l'une des rares études qui aborde l'esthétique musicale d'un point de vue global; c'est pourquoi il est particulièrement bienvenu. Toutefois, il néglige de nombreux aspects de l'esthétique musicale qui auraient mérité d'être abordés. D'une manière générale, le concept d'esthétique musicale désigne les écrits philosophiques qui se rapportent à la nature de la musique et à la notion de beau en musique. Or cette définition sous-entend, hélas, que de tels «écrits philosophiques» trouvent leur origine à l'extérieur du champ de l'érudition musicale. L'histoire de l'esthétique musicale devient ainsi «ce qui est dit et écrit sur la musique d'un point de vue externe» (par des

philosophes, des sociologues, des psychologues, entre autres). Inversement, les écrits produits par des musiciens et des chercheurs dans le domaine musical – que ces écrits soient de nature philosophique ou non – sont rangés dans la rubrique de «musicologie», de «théorie de la musique», voire même de «critique musicale» et, par voie de conséquence, rejetés du domaine de l'esthétique musicale.

Le fait que Lippman se soit désintéressé de la pensée musicale médiévale indique clairement qu'il souscrit, lui aussi, à la conception de l'esthétique musicale que nous venons d'esquisser. On peut supposer que Lippman réserverait le qualificatif de «théorique» à de nombreux écrits spéculatifs sur la musique datant du Moyen Age. Étant donné qu'il s'agit là d'une idée largement répandue (malgré son caractère superficiel et inexact), la pensée musicale de siècles entiers est restée jusqu'ici inexplorée d'un point de vue esthétique.

Le traitement que Lippman réserve à l'esthétique du XX^{e} siècle appelle des critiques similaires. Tout en fournissant un résumé pertinent des approches marxiste et phénoménologique de la musique, il omet toute référence à la musicologie et à l'ethnomusicologie, remarquables l'une et l'autre – surtout récemment – pour leur attitude critique à l'égard de leurs propres traditions de pensée aussi bien que de leurs objets d'étude.

On n'est dès lors guère surpris de constater que le féminisme et ce que l'on appelle la nouvelle musicologie n'ont pas non plus trouvé écho chez Lippman – en dépit du fait que ces deux mouvements aient manifestement affaire à l'esthétique et à la critique musicales. De même, le débat lancé par les ethnomusicologues au sujet de la musique urbaine, du rapport entre musique et société et de la musique populaire n'a pas non plus été pris en considération car, apparemment, il n'est pas pertinent pour l'histoire de l'esthétique occidentale. En somme, le livre aurait gagné à adopter une perspective plus large. Nul ne contestera que la «guerre des bouffons» constitue un sujet tout à fait passionnant, mais il ne faut pas oublier pour autant que notre époque connaît des controverses semblables, tel le débat actuel sur le canon musical. Une simple esquisse de telles questions encore sans réponse aurait considérablement enrichi la conclusion de l'ouvrage.

Quelles que soient ses limites, *A History of Western Musical Aesthetics* offre cependant le traitement du sujet qui soit le plus systématique et le plus abordable en langue anglaise, et il est susceptible de répondre à de nombreuses attentes. L'étudiant y puisera une quantité d'informations sur les conceptions et les suppositions relatives à la musique; l'amateur y trouvera une perspective critique sur la musique sans devoir affronter trop de jargon technique. Enfin, les musicologues – ceux dont la profession est de penser la musique – y découvriront que certaines de leurs propres interrogations ont déjà été soulevées par des écrivains du passé et des chercheurs d'autres disciplines. D'une manière générale, c'est un ouvrage qui aidera le lecteur à comprendre la notion de «valeur» en musique par opposition à celle de «fait» musical (tant appréciée par certains chercheurs) et à placer la musique dans un contexte culturel plus large.

Antoni Pizà

Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Michel ASSELINEAU, Eugène BEREL et TRAN QUANG Haï. ***Musiques du monde.*** Un «guide pédagogique» (320 p.), un «livret de l'élève» (48 p.) et trois disques compacts (réf. 4771, 1-3). Courlay (France): Editions J.M. Fuzeau, 1993. Collection Musiques en pratique.

Septième volume d'une collection qui se signale par une conception pédagogique originale, cette publication réunit en principe tout ce que l'honnête homme doit aujourd'hui savoir sur les musiques traditionnelles du monde. Destinée essentiellement à l'éducation musicale, elle se présente sous forme d'un coffret comportant un «guide pédagogique», un «livret de l'élève» et trois disques compacts d'exemples musicaux.

Les deux premiers CD offrent une sélection d'enregistrements visant à illustrer les manifestations sonores les plus marquantes de l'humanité, à l'exception de celles de l'Occident classique et moderne. Ils proposent une série de soixante-douze enregistrements répartis en cinq catégories correspondant à une classification raisonnée du champ musical: d'abord la voix avec ses différentes techniques (voix chuchotée, travestie, a cappella, de gorge, de fausset, diaphonie, jodel, ioulement, etc.); puis les quatre classes organologiques classiques (idiophones, membranophones, aérophones et cordophones) avec, pour chacune, un choix significatif d'instruments de provenances variées, en solo ou au sein d'ensembles. L'artisan principal de cette habile compilation se taille ici la part du lion, et l'on a tout le loisir d'admirer l'habileté de Trân Quang Haï dans la production du chant diphonique et dans jeu de la guimbarde, de cuillères, du monocorde et de la cithare vietnamienne.

A chaque plage des CD correspond un chapitre du «guide pédagogique» comportant une introduction aux formes et au contexte de la musique proposée, ainsi que quelques textes et photographies datant pour la plupart de la seconde moitié du XIX^{e} siècle et tirés notamment de la fameuse revue *Le Tour du Monde* à laquelle collaborèrent de nombreux explorateurs, missionnaires et diplomates français de l'époque. Cette option confère à l'ensemble une touche quelque peu surannée fort sympathique, qui, de plus, est mise en perspective par des données ethnomusicologiques récentes, certainement moins romantiques, mais plus exactes et rigoureuses que celles que pouvaient fournir les aventuriers et fonctionnaires coloniaux du siècle dernier.

Il faut toutefois relever que, en de nombreux cas, les sons évoqués par ces chroniques diffèrent de façon notoire de ceux que les disques donnent à écouter; en effet, contrairement à une idée courante, les musiques du domaine traditionnel évoluent, ou du moins se modifient avec le temps. Il suffit pour s'en convaincre de comparer des enregistrements récents concernant l'une ou l'autre de ces musiques avec des documents d'archives sonores anciennes. Il est donc à craindre que, en l'absence de mise en garde claire, les auteurs courent le risque de conforter certains préjugés évolutionnistes, encore insuffisamment remis en question dans nos systèmes scolaires.

Si le but est d'enseigner en divertissant, le procédé est néanmoins bon, car la lecture et l'écoute simultanées créent une dynamique propre à faciliter la

compréhension de musiques à l'abord souvent ardu pour le non-spécialiste. Avec leurs tests sous forme d'un jeu de questions et réponses, le troisième disque et le «livret de l'élève» qui s'y réfère sont à cet égard des outils pédagogiques précieux.

«*Le vingtième siècle marque de façon incontestable une étape décisive et irréversible dans le processus d'ouverture vers d'autres horizons, d'autres modes de vie et d'expression qu'il faudra nécessairement apprendre à mieux comprendre afin de mieux les respecter*»: cette déclaration (Guide, p. 5) situe bien la perspective dans laquelle les auteurs entendent placer leur démarche. «*Relativisons, relativisons!!...*», affirment-ils encore, invitant le lecteur-auditeur à remettre en question quelques-uns des poncifs courants les plus tenaces, comme celui selon lequel la musique (quelle musique?) serait un langage universel; ils nous suggèrent aussi d'adopter une attitude critique vis-à-vis de la standardisation et de l'uniformisation des comportements, ainsi que de l'ethnocentrisme et du chauvinisme culturel; ou encore de tordre le cou à certains lieux communs comme l'opposition simpliste entre un Orient philosophique, religieux, mystique, et un Occident scientifique, rationaliste et empirique.

Toutes ces considérations doivent certainement être réaffirmées en une époque aussi menacée que la nôtre par les xénophobies et les intégrismes de tout bord; tel qu'il est ici formulé, le message a de fortes chances de passer, notamment auprès du jeune public auquel il est manifestement destiné en priorité. Malgré les quelques réserves émises plus haut, cette publication mérite donc d'être largement diffusée dans les milieux scolaires, où son usage pourra contribuer à favoriser l'ouverture des uns et l'intégration des autres, dans le respect de l'identité et du droit à la différence de chacun.

Laurent Aubert

John GRAY. ***African Music. A Bibliographical Guide to the Traditional, Popular, Art, and Liturgical Musics of Sub-Saharan Africa.*** New York, Wesport (Connecticut): Greenwood Press, 1991. 500 p.

Carol LEMS-DWORKIN. ***African Music: A Pan-African Annotated Bibliography.*** London: Hans Zell Publishers, 1991. 382 p.

Une grande fébrilité bibliographique semble marquer cette fin de siècle. Comme si un état des lieux rendu de plus en plus nécessaire devenait un impérieux mot d'ordre. Cette activité de nos jours devient telle, qu'elle a créé, dans le courant de ces dernières décennies, une véritable discipline autonome, celle de la recherche bibliographique des musiques traditionnelles. Quoiqu'on en pense, beaucoup a été publié dans ce domaine. Il devient donc urgent d'établir le recensement des principaux écrits afin d'en faire le point.

compréhension de musiques à l'abord souvent ardu pour le non-spécialiste. Avec leurs tests sous forme d'un jeu de questions et réponses, le troisième disque et le «livret de l'élève» qui s'y réfère sont à cet égard des outils pédagogiques précieux.

«*Le vingtième siècle marque de façon incontestable une étape décisive et irréversible dans le processus d'ouverture vers d'autres horizons, d'autres modes de vie et d'expression qu'il faudra nécessairement apprendre à mieux comprendre afin de mieux les respecter*»: cette déclaration (Guide, p. 5) situe bien la perspective dans laquelle les auteurs entendent placer leur démarche. «*Relativisons, relativisons!!...*», affirment-ils encore, invitant le lecteur-auditeur à remettre en question quelques-uns des poncifs courants les plus tenaces, comme celui selon lequel la musique (quelle musique?) serait un langage universel; ils nous suggèrent aussi d'adopter une attitude critique vis-à-vis de la standardisation et de l'uniformisation des comportements, ainsi que de l'ethnocentrisme et du chauvinisme culturel; ou encore de tordre le cou à certains lieux communs comme l'opposition simpliste entre un Orient philosophique, religieux, mystique, et un Occident scientifique, rationaliste et empirique.

Toutes ces considérations doivent certainement être réaffirmées en une époque aussi menacée que la nôtre par les xénophobies et les intégrismes de tout bord; tel qu'il est ici formulé, le message a de fortes chances de passer, notamment auprès du jeune public auquel il est manifestement destiné en priorité. Malgré les quelques réserves émises plus haut, cette publication mérite donc d'être largement diffusée dans les milieux scolaires, où son usage pourra contribuer à favoriser l'ouverture des uns et l'intégration des autres, dans le respect de l'identité et du droit à la différence de chacun.

Laurent Aubert

John GRAY. ***African Music. A Bibliographical Guide to the Traditional, Popular, Art, and Liturgical Musics of Sub-Saharan Africa.*** New York, Wesport (Connecticut): Greenwood Press, 1991. 500 p.

Carol LEMS-DWORKIN. ***African Music: A Pan-African Annotated Bibliography.*** London: Hans Zell Publishers, 1991. 382 p.

Une grande fébrilité bibliographique semble marquer cette fin de siècle. Comme si un état des lieux rendu de plus en plus nécessaire devenait un impérieux mot d'ordre. Cette activité de nos jours devient telle, qu'elle a créé, dans le courant de ces dernières décennies, une véritable discipline autonome, celle de la recherche bibliographique des musiques traditionnelles. Quoiqu'on en pense, beaucoup a été publié dans ce domaine. Il devient donc urgent d'établir le recensement des principaux écrits afin d'en faire le point.

L'Afrique musicale n'est point sur la brèche: on aurait voulu croire que les textes qu'elle a suscités se comptaient sur les doigts. Combien de personnes avisées estiment que la monographie musicale africaine ne démarre en fait qu'avec l'ouvrage du docteur Stephen Chauvet, *Musique nègre*, paru en 1929 et faisant suite à de nombreux articles publiés ici ou là? Non seulement les documents se sont avérés nombreux mais déjà, par le passé, ils avaient développé une réflexion bibliographique appropriée. Bien que timide, elle a eu le mérite d'exister. Néanmoins ces prémices sont désormais balayées par deux ouvrages majeurs parus à peu d'intervalle l'un de l'autre. Ceux de John Gray et de Carol Lems-Dworkin. Ces magnifiques réalisations viennent momentanément clore ce jeune dossier.

Si donc la bibliographie musicale africaine se trouve fortement auréolée par la sortie de ces deux volumineux ouvrages, son histoire ne débute pas pour autant aujourd'hui: d'autres publications l'ont précédée, montrant que ce domaine déjà balisé avait attiré l'attention. Il est bon de rappeler, même succinctement, ces quelques titres peu connus, sauf des spécialistes, qui ont préparé le terrain. C'est tout d'abord le livre de L.J.P. Gaskin qui, publié en 1965 à Londres sous le nom de *A Select Bibliography of Music in Africa*, fut pendant très longtemps le *Baedeker* de la bibliographie musicale du continent africain, rendant de très nombreux services à l'usager. Bien que l'ouvrage en question mentionne, en plus de textes spécifiques, les relations de voyages, les récits ou autres rapports de missions qui, souvent, ne parlent que brièvement de la musique et dont l'accumulation de références étoffent copieusement les pages du volume, cette bibliographie, aujourd'hui épuisée, est restée un livre incontournable pendant de très nombreuses années. Gaskin, il est vrai, avait travaillé sous la tutelle de l'éminent Klaus Wachsmann. Sa compilation totalisait 3370 entrées, ce qui est une somme de connaissance et un véritable exploit. Les entrées étaient essentiellement réparties par disciplines et par pays: découpage qui sert de point de départ à la démarche de John Gray. Que de titres inconnus et rarissimes figurent dans la nomenclature de Gaskin, comme ce livre publié en 1943 à Lisbonne *Música negra* de Belo Marques, étude portant sur les Tonga du Mozambique, ou la *Musica africana* du padre Filiberto Giorgetti, édité à Bologne en 1957 qui porte essentiellement sur la musique des Azande: titres repris en bonne et due forme par John Gray dans son travail. Auparavant ce manuel avait été précédé par de modestes essais de Douglas Varley *African Native Music, An Annotated Bibliography*, Folkestone & London, 1936, réédité en 1970, suivi d'une étude peu connue d'Alan Merriam, libellée «An annotated bibliography of African and African derived music since 1936» *Africa* 21 (1951): 319-329, et l'ouvrage de Darius Thieme *African Music: A Briefly Annotated Bibliography*, Washington, 1964, publié par les soins de la Library of Congress et qui était destiné à faire le point des collections de cette prestigieuse bibliothèque sur cette question. Il ressortait de la lecture de ces ouvrages, hormis le travail de Merriam, que ceux-ci étaient essentiellement compilés par des bibliothécaires de formation ou des archivistes, ce qui allait de soi dans la mesure où ces derniers pouvaient prétendre avoir accès à une documentation dispersée, qu'ils savaient mieux que

quiconque dépister afin de la rendre accessible, rôle incombant moins à l'ethnomusicologue davantage absorbé par des problèmes de terrain.

Plus imposant et plus proche de nous, quoique encore plus méconnu et ignoré, est l'essai bibliographique rédigé par un ethnomusicologue de renom, Kwabena Nketia, sous forme de polycopié, et publié à Paris en une centaine d'exemplaires, en 1983, par les soins du Conseil International de la Musique pour les besoins de la funambulesque histoire de la musique de l'Unesco, projet à l'époque baptisé «Music in the Life of Man: a World History», puis devenu «Universe of Music – A History», et qui, depuis, bat terriblement de l'aile. Nketia avait complété, en 870 entrées, l'inventaire des publications parues sur la musique africaine demeurées en suspens depuis l'ouvrage de Gaskin, d'où le nom de son recueil: «A Check-list of publications on African Music since Gaskin 1965», édité sous le nom de *Work in Progress Africa*. En quelque sorte une remise à jour de la bibliographie musicale africaine sur une vingtaine d'années, dans la mesure où, plus nous avançons, plus les publications se multiplient. D'autres essais assez timides allaient encore suivre: celui, non daté, de Ben A. Aming *An Annotated bibliography of music and dance in English-speaking Africa*, publié à Legon (Ghana), comprenant 132 entrées et celui, plus imposant, du bibliographe de l'Afrique, Dominique René De Lerma qui, en plus de son approche globale sur ce sujet, a consacré une partie de ses recherches au domaine musical, et les a fait publier chez Greenwood en 1981.

Les deux ouvrages qui paraissent aujourd'hui sont d'une vaste dimension et d'une haute ambition: l'un et l'autre signés d'auteurs américains, ils tentent de faire le tour le plus complet de la question, avec des méthodes de travail plus performantes que celles de leurs prédécesseurs. A cet effet les chercheurs disposent désormais de l'informatique, seul outil en soi capable d'assurer la faisabilité d'une pareille entreprise et d'arriver à dresser un bilan plutôt exhaustif de la bibliographie musicale et autant que possible dans toutes les langues. Si le premier des auteurs semble relever d'une formation de bibliothécaire, bien que John Gray se présente comme le directeur du Black Arts Research de New York, la seconde, Carol Lems-Dworkin, possède une connaissance intrinsèque du sujet qu'elle traite, c'est du moins ce qu'il ressort de la lecture de son ouvrage. A cet égard, la formation technique de John Gray, qui a opéré sur une base de données, a entraîné certaines erreurs grossières qu'une connaissance du terrain ou du moins l'examen du texte incriminé, aurait certainement évitées: celle de confondre par exemple l'Etat du «Sudan» avec la région de Java Ouest qui porte le nom de «Sunda» et qui est faussement rectifiée en «sudanese». C'est ainsi que, dans cette nomenclature africaine, une malencontreuse coquille (N° 3036) porte sur le «Sudanese gamelan» entré au chapitre du Soudan et, tel quel, ce titre renvoie vers une double erreur. Mais ceci semble une faute courante dans les bibliographies puisqu'on la retrouve également dans l'ouvrage de Krüger-Wust, *Arabische Musik in europäischen Sprachen. Eine Bibliographie* (Wiesbaden: 1983). Néanmoins John Gray propose, avec 5802 titres, la plus complète et formidable compilation jamais atteinte par la connaissance de la musique africaine et qui apparaît comme un véritable tour de force et un

ouvrage difficilement surpassable. Gray se contente, comme l'indique son titre, de ne traiter que de l'Afrique sub-saharienne. Il y inclut donc les îles du Cap Vert, mais curieusement, ignore celles de l'Océan Indien se rattachant culturellement à l'Afrique (Madagascar, Comores). Il néglige donc les publications musicales concernant cette zone pour des raisons d'autant plus incompréhensibles qu'une spécialiste de Madagascar, Norma McLeod, ne peut être ignorée du bibliographe, dans la mesure où elle est citée abondamment pour ses écrits sur la musique africaine. Mais cette mise à l'écart n'entame en aucune façon le plaisir que procure cet ouvrage et la multiplicité de références qu'il autorise.

Pour sa part, Carol Lems-Dworkin étend sa recherche à tout le continent africain, îles comprises, englobe l'Afrique du Nord, aborde l'Antiquité égyptienne, et enfin cite les travaux consacrés à la diaspora des Noirs dans les deux Amériques comme aux Antilles et aux Caraïbes. Erreur de taille, car si l'auteur se contente de 1703 entrées, c'est cependant la périphérie qui souffre de faiblesses. Les «Amériques noires», pour reprendre l'expression de Roger Bastide, tout comme l'Afrique du Nord, sont bien plus riches en production de littérature musicale que la sélection glanée par l'auteur ne le laisse supposer. En revanche, il n'est pas sûr que certaines références signalées sur le Venezuela (N° 123) portent exactement sur la musique des Noirs, mais à ce jeu toutes les citations de textes deviennent possibles. A ce titre, il est d'autant plus frappant que l'auteur passe sous silence l'un des ouvrages clés en la matière: *La musica afrovenezolana* de Luis Felipe Ramon y Rivera (Caracas: 1971), ou celui plus spécifique de Rosa Elena Vázquez Rodríguez *La practica musical de la poblacion negra en Peru* (La Havane: 1982). Enfin, et à notre étonnement, le nom du célèbre musicologue cubain Fernando Ortiz (1880-1969), pionnier en la matière, qui a beaucoup contribué à l'étude de l'apport des Noirs à la musique de Cuba, n'est même pas mentionné, et encore moins l'un de ses ouvrages majeurs, paru pour la première fois en 1950 et réédité depuis, *La africanía de la música folklórica de Cuba* (La Havane). Enfin, la bibliographe n'a pas dû connaître l'ouvrage du regretté Vincent Doucet (1959-1984), *Musiques et rites afro-américains* (Paris: 1988). En ce qui concerne l'Afrique du Nord, sa méconnaissance de la langue arabe fait obstacle, bien que l'auteur prenne soin de la signaler dans sa préface comme facteur pertinent. Elle tempère néanmoins sa recherche dans ce domaine, puisqu'elle ne se contente de signaler qu'un seul ouvrage et encore, ce dernier n'a-t-il pas été publié à New York? Bahījah Sidqī Rashīd, *Egyptian Folk Songs in Arabic and English* (reprise d'une édition publiée au Caire en 1958). Elle ne fait donc que sélectionner prélever quelques publications éparses en allemand, anglais et français, mais passe sous silence les deux ouvrages de l'égyptienne Samha el Kholi directement rédigés en langue anglaise et publiés en Egypte, *The function of music in Islamic Culture* (Le Caire: 1984); *The Tradition on Improvisation in Arab Music* (Le Caire: n.d.), bien qu'ils s'agisse d'essais n'abordant pas directement l'Afrique noire, mais qui répondent cependant au cahier des charges que l'auteur s'est imposé. La bibliographe ignore l'existence d'un des rares ouvrages publiés dans la capitale égyptienne, en langue arabe, sur la musique africaine: celui de Muhammad Maḥmūd Sāmī Ḥāfiz: *al-Mūsīqá al-Ifriqiyya*

[La musique africaine] (Le Caire: al-Maktaba al-Anjlu al-Misriyya, 1989, 131 p.). Elle néglige aussi les deux livres bilingues arabe et anglais, publiés à Khartoum par Ali al-Daw: *Traditional musical instruments in Sudan* (1985); *Traditional Music in al-Berta Society* (1988), titres qu'ignore également John Gray. De même les ouvrages en langue russe, bien qu'assez discrets sur ce sujet, sont absents chez cette dernière, mais figurent en bonne place chez le premier.

John Gray, quant à lui, couvre l'histoire de la documentation musicale africaine dans sa totalité, ce qui est tout à son honneur, en dépit des embûches qui l'attendent. Il prend pour point de départ le récit du padre italien Cavazzi, qu'il date malheureusement de 1732, année qui correspond plus exactement à l'édition française traduite par le Père Labat. La relation de voyage de G.A. Cavazzi da Montecuccolo fut publiée pour la première fois à Bologne en 1687, sous le titre de *Istorica Descrizione de Tre Regni Congo*. Ce texte, célèbre entre tous mais peu connu, recèle une série de gravures sur l'activité musicale de l'Angola. Il constitue très certainement, avant le fantaisiste *Gabinetto Armonico* (Rome: 1723) du Padre Bonnani, mais après le classique *Syntagma Musicum* de M. Praetorius publié entre 1614 et 1619, l'une des toutes premières références iconographiques collectées sur le terrain. Il est vrai que, si la relation du Padre Cavazzi est d'une importance considérable, ce document n'est pas historiquement le premier à marquer et à survoler, même épisodiquement, l'activité musicale africaine. John Gray élimine, vraisemblablement pour des raisons de commodités, des relations de voyage de missionnaires ou autres, antérieures à cette date, qu'il juge trop modestes pour le créneau qui l'intéresse: fait d'autant plus regrettable que l'on doit au voyageur arabe du XIV^{e} Ibn Battūta, la première description du balafon dans l'Empire du Mali, et que les écrits des missionnaires en Abyssinie, le portugais Francisco Alvarès (XV^{e}), l'allemand Job Ludolf (1681), le jésuite français Jérôme Lobo (1728), recèlent une description très précieuse des instruments de musique du royaume, pour ne pas citer également le journal de voyage de Vasco de Gama (1497-98). Si néanmoins l'on voulait mettre les pendules à l'heure, il y aurait lieu de rappeler que le premier texte, du moins dans la connaissance actuelle des choses, relatant l'activité musicale africaine doit être attribué au polygraphe arabe al-Jāḥiz (IX^{e}) qui, dans son écrit *Kitāb fakhr al-sudān ʿalá al-bidān* [Le livre de la supériorité des Noirs sur les Blancs], est le premier à aborder ce thème historiquement.

Carol Lems-Dworkin entreprend sa recherche à partir de 1960 et la poursuit jusqu'en 1991, date qui lui permet d'intégrer également l'ouvrage de son confrère John Gray. Cette période d'une trentaine d'années donne à son travail un caractère beaucoup moins exhaustif. Néanmoins l'auteur accentue aussi sa démarche sur des publications en langue yorùbá, les cite quasiment dans leur intégralité et s'attarde sur les nombreux périodiques qui publient occasionnellement des textes relatifs à la musique. Parfois elle baisse les bras devant l'énormité de la tâche à accomplir. Ainsi en est-il des publications de Gerhard Kubik, auteur sans doute de la plus grande quantité de textes sur la musique africaine [n.d.l.r.: *cf.* l'entretien avec G. Kubik dans ce numéro]. La bibliographe se contente de prélever quelques titres dans la moisson de ses écrits et renvoie le

lecteur pointilleux au chercheur autrichien en personne, signalant son adresse à Vienne, et précisant bien que la demande de *desiderata* des titres exhaustifs signés de Kubik, doit s'accompagner d'une enveloppe timbrée (N° 901). Elle ignore cependant l'un de ses rares ouvrages, *Zum Verstehen afrikanischer Musik* (Leipzig: 1988) mentionné cependant par John Gray.

Enfin, tous deux dépouillent ouvrages, articles, communications, chapitres de livres et thèses, mais il s'agit davantage de thèses américaines. Les thèses sont généralement d'accès difficile, hormis celles que prodiguent à toute personne qui en fait la demande et l'acquisition, celles rassemblées par l'UMI à Ann Arbor (U.S.A.). En ce qui concerne les articles, John Gray a soin, dans sa présentation, de séparer les monographies des thèses, des articles ou communications, des chapitres publiés dans un ouvrage de portée générale: tout ceci constituant donc une présentation quadripartite: procédure louable qui conduit cependant à quelques interrogations. Ainsi en est-il du texte de Bernhard Ankermann «Die afrikanischen Musikinstrumente», publié d'abord en 1901 à Berlin dans le périodique *Ethnologisches Notizblatt*, puis séparément réédité en 1976, puis en 1983 à Leipzig, en un ouvrage portant le même nom. Ce titre apparaît ainsi à deux reprises dans des chapitres différents sans que l'on puisse en établir le lien. Autre différence d'approche: John Gray ne fait que dresser l'inventaire des publications, d'où la confusion que pourrait induire la lecture, comme l'exemple d'Ankermann le suggère, alors que Carol Lems-Dworkin fait suivre chaque titre retenu d'un commentaire incisif qui donne une autre lumière à son travail, le personnalise et en facilite la lecture.

Des convergences aussi: les deux compilations ne portent pas uniquement sur la musique traditionnelle, mais y traitent de l'aspect moderne développé dans les centres urbains. Alors que Lems-Dworkin cite ces travaux dans le corps de la bibliographie, selon la procédure alphabétique, John Gray a soin de diviser son ouvrage en deux parties d'égale longueur: l'une relevant de la musique traditionnelle, l'autre portant sur la musique récente et modernisée que la langue anglaise désigne sous le vocable «*popular*». Si ce dernier courant, il y a quelques années, n'intéressait que les Africains en personne, il suscite de plus en plus l'attention des chercheurs. Le nom de Wolfgang Bender de l'Institut d'Ethnologie et des Etudes Africaines de Mayence s'impose notamment. Ce dernier se consacre désormais à ces formes de plus en plus médiatisées portant les labels de *jùjú*, *highlife*, *makossa*, *taarab* ou rumba zaïroise. Bender a publié à Munich en 1985 l'ouvrage *Sweet Mother. Moderne afrikanische Musik* (cité par les deux compilateurs) dont le succès fut tel qu'il a déjà été traduit en langue anglaise et française. Par ailleurs, l'américain Peter Manuel, professeur à l'Université de Columbia (New York), est également l'auteur d'un ouvrage publié en 1988 par les très sérieuses éditions de l'Université d'Oxford, sous le titre de *Popular Musics of the Non-Western World* qui fait également le tour de la question.

Deux ouvrages certes similaires dans leur portée, malgré des divergences, parus presque simultanément et présentant chacun une approche différente. Il y a lieu d'abord de se demander quelle est la méthode idéale que doit suivre le bibliographe pour établir ses fiches et combler l'attente du lecteur? Doit-il sélectionner

les entrées en fonction des auteurs, et par conséquent les disposer alphabétiquement, ou au contraire doit-il opérer géographiquement, en découpant le continent africain par zones, par pays, et de là par ethnies? Si Lems-Dworkin a opté pour la première solution, celle qui semble s'imposer naturellement à l'esprit, John Gray, à l'inverse, a jeté son dévolu sur la seconde. Sans doute correspond-elle davantage à la conception que se fait l'honnête homme qui, par exemple, voudrait tout savoir de ce qui a été écrit sur la musique des Kamba, des Embu, des Kikuyu, des Luo du Kenya, et qui n'a que faire des patronymes étrangers qui l'incommodent: ils risqueraient de compliquer sa recherche et de l'égarer. Néanmoins, si cette démarche peut réjouir certains, elle en agacera d'autres qui découvrent avec déception l'éclatement de l'oeuvre d'un auteur, fractionnée, mutilée, et renvoyée sous de très nombreuses occurrences. C'est rappeler, quitte à se répéter, le but de l'opération: à qui s'adresse l'ouvrage, et qui en sera le bénéficiaire? Il est certain qu'une formule idéale aurait été la coexistence des deux méthodes: celle qui groupe les écrits sur une ethnie ou un pays donné, et celle qui, à l'inverse, collige les textes d'un même auteur. Mais cette proposition aurait soulevé la méfiance de plus d'un éditeur, peu soucieux de voir multiplier les pages du produit, craignant de majorer en conséquence son prix de vente et de réduire la portée de la diffusion. Quoiqu'il en soit, une formidable panoplie d'index (4 chez Gray, 2 chez Lems-Dworkin) est là, pour faciliter la recherche. Dans l'un et l'autre des ouvrages, elle permet de multiplier les accès, mais souvent, c'est elle qui guide les débats.

Qu'en est-il dans ces deux entreprises gigantesques des références aux écrits en langue française? Il faut bien le reconnaître, un louable effort est mené dans ce sens afin d'atteindre au dépouillement le plus large. Lews-Dworkin se donne la peine d'éplucher des textes parus dans des publications peu accessibles à un chercheur d'outre-Atlantique, comme le sont les écrits de l'algérienne Nadia Mecheri-Saada sur la musique touarègue, citée à deux reprises. Néanmoins, les thèses soutenues en France sur le thème africain sont toutes absentes de l'une ou l'autre des compilations, exception faite de Zemp (Lems-Dworkin N° 1702), faute, il faut en convenir, d'un outil adéquat de diffusion qui permettrait de les signaler à l'échelon international, en dehors du RILM. Mais encore, lorsqu'on se penche avec minutie sur les sujets rédigés par des auteurs de langue française, de réels manques apparaissent ici ou là, et se font cruellement sentir. Pour ne citer qu'un exemple: la liste exhaustive des écrits du regretté Pierre Sallée (décédé en 1987) a été cataloguée par Monique Brandily et publiée en 1988 dans le numéro 1 des *Cahiers de musiques traditionnelles*. A cet égard, non seulement le texte de Brandily intitulé «Pierre Sallée, une vie en musique» est ignoré par l'un et l'autre des bibliographes américains, mais la lecture du catalogue des écrits de Sallée rend caduque toute tentative ultérieure de bibliographie éparse où l'oubli, voire la négligence, viendrait régner en maître: car ici l'on reste selon toute évidence sur sa faim. Quant à l'un des pionniers en la matière, André Schaeffner, la liste exhaustive de ses écrits a été publiée depuis belle lurette. Elle a paru dans le numéro spécial de la *Revue de musicologie* sous le titre *Les fantaisies du voyageur: XXXIII variations Schaeffner* (Paris: 1982).

Concernant André Schaeffner, Carole Lems-Dworkin télescope son nom avec celui d'Hugo Zemp, et le transforme en Hugo Schaeffner (N° 1413), ne lui accordant qu'une seule et unique entrée. Si les écrits de Schaeffner figurent en bonne place chez John Gray, d'inexcusables oublis sont une fois de plus à relever, comme ce petit texte publié séparément à Dakar en 1952: *Timbales et longues trompettes* ou l'ouvrage plus connu sur *Le jazz* (Paris: 1926, réédité en 1988), dans lequel Schaeffner est l'un des premiers à rattacher ce genre à l'Afrique traditionnelle, selon une argumentation rigoureuse relevant d'une approche ethnomusicologique, thème que développeront en force et bien plus tard les Samuel Charters, *The Roots of the Blues* (Boston: 1981), Norman Weinstein, *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz* (Metuchen, N.J.: 1992) et autres auteurs.

Quoiqu'il en soit, ces quelques réserves ne doivent en aucun cas entacher la portée de ces deux ouvrages qui feront désormais autorité et qui nous semblent se compléter l'un l'autre. Leur consultation deviendra indispensable: elle permettra à plus d'un de gagner en connaissance, par la lecture ou le simple parcours, et facilitera l'accès à ce domaine encore jeune, mais déjà riche, prometteur et plein d'avenir.

Christian Poché

Veit ERLMANN (éd.). ***Populäre Musik in Afrika.*** Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin, 1991. 1 livre 312 p. et 2 CD.

Le livre *Populäre Musik in Afrika* offre un traitement détaillé de la musique moderne en divers domaines circonscrits géographiquement ou sociologiquement. Avec sept contributions originales (trois articles parus antérieurement en anglais ont été traduits en allemand), l'ouvrage comble quelques-unes des nombreuses lacunes qui subsistent dans la recherche sur la musique moderne en Afrique. Ces lacunes sont soulignées par l'éditeur dans son introduction à l'ouvrage, qui passe en revue l'état actuel de la recherche. Quant aux quarante-deux exemples musicaux que contiennent les deux CD, vingt-neuf d'entre eux sont des enregistrements inédits, les treize autres étant d'anciens enregistrements sur disque difficilement accessibles aujourd'hui.

Les dix essais témoignent d'approches très variées. Certains abordent la musique populaire en général dans le cadre d'une région donnée (John Collins sur la musique populaire en Afrique de l'ouest après la Seconde Guerre mondiale), d'un État (Gerhard Kubik sur les courants musicaux en Angola au XX^{e} siècle) ou d'une ville (Urban Bareis sur la musique néo-traditionnelle à Kpando, au Ghana; Arthur Simon sur la musique urbaine soudanaise). D'autres essais sont consacrés à un style spécifique (Paul N. Kavyu sur l'évolution de la musique de guitare au Kenya; John Low sur l'histoire de cette même

Concernant André Schaeffner, Carole Lems-Dworkin télescope son nom avec celui d'Hugo Zemp, et le transforme en Hugo Schaeffner (N° 1413), ne lui accordant qu'une seule et unique entrée. Si les écrits de Schaeffner figurent en bonne place chez John Gray, d'inexcusables oublis sont une fois de plus à relever, comme ce petit texte publié séparément à Dakar en 1952: *Timbales et longues trompettes* ou l'ouvrage plus connu sur *Le jazz* (Paris: 1926, réédité en 1988), dans lequel Schaeffner est l'un des premiers à rattacher ce genre à l'Afrique traditionnelle, selon une argumentation rigoureuse relevant d'une approche ethnomusicologique, thème que développeront en force et bien plus tard les Samuel Charters, *The Roots of the Blues* (Boston: 1981), Norman Weinstein, *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz* (Metuchen, N.J.: 1992) et autres auteurs.

Quoiqu'il en soit, ces quelques réserves ne doivent en aucun cas entacher la portée de ces deux ouvrages qui feront désormais autorité et qui nous semblent se compléter l'un l'autre. Leur consultation deviendra indispensable: elle permettra à plus d'un de gagner en connaissance, par la lecture ou le simple parcours, et facilitera l'accès à ce domaine encore jeune, mais déjà riche, prometteur et plein d'avenir.

Christian Poché

Veit ERLMANN (éd.). ***Populäre Musik in Afrika.*** Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin, 1991. 1 livre 312 p. et 2 CD.

Le livre *Populäre Musik in Afrika* offre un traitement détaillé de la musique moderne en divers domaines circonscrits géographiquement ou sociologiquement. Avec sept contributions originales (trois articles parus antérieurement en anglais ont été traduits en allemand), l'ouvrage comble quelques-unes des nombreuses lacunes qui subsistent dans la recherche sur la musique moderne en Afrique. Ces lacunes sont soulignées par l'éditeur dans son introduction à l'ouvrage, qui passe en revue l'état actuel de la recherche. Quant aux quarante-deux exemples musicaux que contiennent les deux CD, vingt-neuf d'entre eux sont des enregistrements inédits, les treize autres étant d'anciens enregistrements sur disque difficilement accessibles aujourd'hui.

Les dix essais témoignent d'approches très variées. Certains abordent la musique populaire en général dans le cadre d'une région donnée (John Collins sur la musique populaire en Afrique de l'ouest après la Seconde Guerre mondiale), d'un État (Gerhard Kubik sur les courants musicaux en Angola au XX^{e} siècle) ou d'une ville (Urban Bareis sur la musique néo-traditionnelle à Kpando, au Ghana; Arthur Simon sur la musique urbaine soudanaise). D'autres essais sont consacrés à un style spécifique (Paul N. Kavyu sur l'évolution de la musique de guitare au Kenya; John Low sur l'histoire de cette même

musique; Christopher A. Waterman sur l'émergence du *jùjú* et l'identité sociale africaine à Lagos à l'époque coloniale; Werner Graebner sur le *tarabu*, une forme de musique populaire de l'océan Indien; et Veit Erlmann sur l'*isicathamiya*, la musique chorale des travailleurs migrants zoulous en Afrique du Sud de 1890 à 1950). Enfin, la contribution de Wolfgang Bender traite de l'activité d'Ali Ganda en Sierra Leone et analyse la contribution de cette musique à l'afro-calypso.

Si diverses que soient les approches des auteurs, elles ne masquent pas pour autant une préoccupation commune, qui est de retracer l'histoire des divers styles musicaux, de faire ressortir ce qui, en Afrique, relie la musique moderne à la musique traditionnelle, et de décrire le contexte culturel dans lequel s'insèrent les diverses musiques dont il est question. D'autre part, les instruments sont décrits minutieusement et, le cas échéant, les styles musicaux et les textes de chansons sont analysés en détail. Plusieurs transcriptions ont été reprises en guise d'exemples musicaux sur l'un ou l'autre CD.

La présentation attrayante du livre rappelle celle de l'ouvrage *Musik in Afrika* édité par Arthur Simon et publié en 1983 également par le Musée d'ethnographie de Berlin. La lecture de *Populäre Musik in Afrika* s'impose, non seulement aux ethnomusicologues mais aussi au grand public.

Margot Lieth-Philipp
Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Éric de DAMPIERRE. ***Satires de Lamadani.*** Paris: Armand Colin, 1987, 155 p. et une cassette [coll. Classiques Africains].

L'ouvrage *Satires de Lamadani* est composé de trois parties complémentaires: une introduction replaçant ce genre poético-musical dans son contexte, le texte proprement dit et la traduction de ces satires et enfin, dans un second volume, une cassette contenant les exemples musicaux enregistrés sur le terrain et servant de référence à cette étude.

D'emblée, l'auteur nous situe son affaire (*yongo*): «Ce répertoire a été constitué pour une part au début de ce siècle: si certains chants font allusion à des événements plus récents, la plupart sont des chants satiriques composés sous le règne du roi Labasso (1907-1917)» (p. 9). C'est dire que nous nous trouvons dans l'Histoire, ce qu'il convient de souligner quand on connaît les difficultés à établir une chronologie des événements historiques de cette partie de l'Afrique. En second lieu, il s'agit d'un art de cour (p. 21), ce qui est là encore une donnée tout à fait particulière compte tenu du contexte culturel régional, dans lequel les activités artistiques sont le plus souvent populaires et non pas l'oeuvre de spécialistes: «Le fait est exceptionnel: chaque vrai poète s'ingénie à faire œuvre personnelle, à se démarquer des autres et se soucie fort peu de transmettre ses chants aux générations futures» (p. 22).

musique; Christopher A. Waterman sur l'émergence du *jùjú* et l'identité sociale africaine à Lagos à l'époque coloniale; Werner Graebner sur le *tarabu*, une forme de musique populaire de l'océan Indien; et Veit Erlmann sur l'*isicathamiya*, la musique chorale des travailleurs migrants zoulous en Afrique du Sud de 1890 à 1950). Enfin, la contribution de Wolfgang Bender traite de l'activité d'Ali Ganda en Sierra Leone et analyse la contribution de cette musique à l'afro-calypso.

Si diverses que soient les approches des auteurs, elles ne masquent pas pour autant une préoccupation commune, qui est de retracer l'histoire des divers styles musicaux, de faire ressortir ce qui, en Afrique, relie la musique moderne à la musique traditionnelle, et de décrire le contexte culturel dans lequel s'insèrent les diverses musiques dont il est question. D'autre part, les instruments sont décrits minutieusement et, le cas échéant, les styles musicaux et les textes de chansons sont analysés en détail. Plusieurs transcriptions ont été reprises en guise d'exemples musicaux sur l'un ou l'autre CD.

La présentation attrayante du livre rappelle celle de l'ouvrage *Musik in Afrika* édité par Arthur Simon et publié en 1983 également par le Musée d'ethnographie de Berlin. La lecture de *Populäre Musik in Afrika* s'impose, non seulement aux ethnomusicologues mais aussi au grand public.

Margot Lieth-Philipp
Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Éric de DAMPIERRE. ***Satires de Lamadani.*** Paris: Armand Colin, 1987, 155 p. et une cassette [coll. Classiques Africains].

L'ouvrage *Satires de Lamadani* est composé de trois parties complémentaires: une introduction replaçant ce genre poético-musical dans son contexte, le texte proprement dit et la traduction de ces satires et enfin, dans un second volume, une cassette contenant les exemples musicaux enregistrés sur le terrain et servant de référence à cette étude.

D'emblée, l'auteur nous situe son affaire (*yongo*): «Ce répertoire a été constitué pour une part au début de ce siècle: si certains chants font allusion à des événements plus récents, la plupart sont des chants satiriques composés sous le règne du roi Labasso (1907-1917)» (p. 9). C'est dire que nous nous trouvons dans l'Histoire, ce qu'il convient de souligner quand on connaît les difficultés à établir une chronologie des événements historiques de cette partie de l'Afrique. En second lieu, il s'agit d'un art de cour (p. 21), ce qui est là encore une donnée tout à fait particulière compte tenu du contexte culturel régional, dans lequel les activités artistiques sont le plus souvent populaires et non pas l'oeuvre de spécialistes: «Le fait est exceptionnel: chaque vrai poète s'ingénie à faire œuvre personnelle, à se démarquer des autres et se soucie fort peu de transmettre ses chants aux générations futures» (p. 22).

Lamadani est le pseudonyme de Nzouka, un poète rencontré par Éric de Dampierre en 1967 et enregistré par lui cette même année. Les conditions de l'enregistrement sont révélatrices des caractéristiques de cet « art » : «Ce matin du 2 janvier [...] Lamadani chanta d'un trait tout ce qu'il savait, ne s'arrêtant guère que pour réaccorder sa harpe. Jamais personne n'avait chanté devant moi aussi vite, de façon si précise, sans hésitation ni pause, aussi longtemps, le tout dans une langue ramassée, archaïsante » (p. 13). Il s'agit en l'occurence d'un répertoire figé dont le texte ne se renouvelle pas au fil du temps : «Les variantes sont peu nombreuses et dans l'ensemble les versets sont très exactement les mêmes d'un enregistrement à l'autre » (p. 25). Un répertoire plus littéraire que musical, d'ailleurs, Éric de Dampierre qualifiant lui-même Lamadani de poète plutôt que de musicien. Or, curieusement, les informations concernant le texte proprement dit furent difficiles à établir : « je n'obtins jamais que des paraphrases, pour me mettre sur la voie d'une transcription ou d'un découpage morphologique satisfaisant » (p. 25).

«C'est l'événement, dit Nzouka, qui crée le chant » (p. 19). Les dix-sept satires composant ce recueil évoquent aussi bien des moments historiquement datés que d'autres faisant référence au parcours du poète auxquels se superposent des réflexions d'ordre personnel. D'un point de vue musical, maintenant, les pièces qui constituent le répertoire de Lamadani sont de courte durée (2 à 5 minutes). Il n'y a pas d'évolution en cours de jeu, la voix est véritablement calée sur le jeu de la harpe, et les rapports de l'une à l'autre demeurent constants. La musique est constituée d'une brève mélodie instrumentale, dont la forme est identique quelle que soit la pièce : un ostinato strict au tempo et à l'intensité uniformes. On le voit : le jeu instrumental ne peut en rien influer sur le chant. Or, si – comme l'écrit Éric de Dampierre –, « le souci de la forme est [...] d'ordre musical, ordonné par la musique elle-même qui commande le choix des vocables, rythme la phrase, souligne les ruptures de sens, altère les séquences de prose parlée « (p. 9), il ne peut s'agir que de la partie chantée, ce qui semble bien être le cas ici. Le chant est de style « parlé-chanté », l'un de ces deux traitements prenant le pas sur l'autre suivant les pièces ou bien certains moments à l'intérieur de chacune d'elles. Le musicien module sa phrase en fonction du texte poétique exclusivement : les syllabes non significatives étant fort peu nombreuses, les différences de durées des valeurs chantées sont quasiment nulles et les « tenues » – les repos sur une hauteur déterminée – inexistantes. Autrement dit, les passages strictement mélodiques sont très rares, et la scansion se trouve avant tout déterminée par le découpage syllabique du poème ; en revanche, le ton de la voix et son timbre évoluent sans cesse, soulignant la verve du musicien-poète et faisant ainsi ressentir différents états émotionnels évoqués par le texte. Notons enfin, sur un autre plan, un point tout à fait singulier et qui concerne l'échelle musicale : dans une aire dominée par l'utilisation du pentatonisme *anhémitonique*, nous nous trouvons ici face à des échelles pentatoniques *hémitoniques* mais également à un type d'échelle comprenant l'intervalle de triton (par exemple de haut en bas : Fa, Ré, Do, Si bémol, La bémol), ce qui apparaît en particulier très clairement lorsque Ladamani réaccorde son instrument et ne fait que confirmer le caractère bien particulier de cette esthétique.

Bien des questions se trouvent soulevées par un tel répertoire: questions de traduction et d'interprétation du texte chanté, comme le souligne Éric de Dampierre lui-même (p. 24-25 notamment), mais également conditions d'exécution: «Souvent jadis les poètes se mettaient à deux ou trois pour jouer et chanter» (p. 19). Dès lors, on serait en droit de se demander ce qu'il advient et du texte et de la musique, a fortiori lorsque l'on apprend (comme le souligne Susanne Fürniß dans son compte rendu) que « les duos de harpe représentent la manière "normale" – musicalement parlant – de jouer. Et l'Européen qui, depuis cent ans maintenant, convoque un harpiste pour déclarer ensuite que la harpe est un instrument de solo, n'obtient que ce qu'*il* a demandé» (*Harpes zandé* p. 35).

Vincent Dehoux

Eric de DAMPIERRE. ***Harpes zandé.*** Paris: Klincksieck, 1991, 165 p. avec 17 figures in-texte et 47 planches hors texte.

La harpe connaît une utilisation restreinte en République Centrafricaine, bien qu'elle soit répartie un peu partout dans le centre du pays suite au rayonnement de la culture banda. Elle a son véritable foyer parmi les populations fluviales le long de la frontière septentrionale. Deux ethnies sont les tenants principaux de l'art de la harpe, les Zandé-Nzakara à l'Est et les Ngbaka à l'Ouest. Alors que la harpe ngbaka – dont la musique est bien connue grâce aux travaux de Simha Arom et Geneviève Dournon (1969, 1985) – est un grand instrument pentatonique à dix cordes avec une grande tête sculptée en prolongement de la caisse, la harpe zandé ne comporte que cinq cordes et est plus fine du fait de la forme échancrée de sa caisse et de la petite sculpture anthropomorphique au sommet de son manche.

La diversité des harpes zandé-nzakara est illustrée de façon éloquente dans ce nouvel ouvrage d'Eric de Dampierre, entièrement consacré à l'aspect matériel de ces instruments. *Harpes zandé* vient compléter une trilogie sur l'art des chanteurs-poètes *ba-ta-kundi*, commencée il y trente ans déjà avec le premier recueil de leur littérature orale chantée: *Poètes nzakara* (1962). Les *Satires de Lamadani* (1987), entièrement consacré à un seul musicien, incluent – au moyen d'une cassette – un aperçu de l'aspect musical de la poésie nzakara. Avec cet ouvrage, Dampierre nous fait partager son regard de savant connaisseur, affiné par quarante ans de recherches ethnologiques en pays nzakara-zandé.

Le livre se divise en une introduction et trois parties, présentant des aspects d'abord historiques, puis pratiques de la lutherie zandé, et procédant ensuite à un inventaire de quelques harpes du XIX^{e} siècle et à une comparaison avec la lutherie des voisins Mangbetu.

Avec son analyse des matières, formes et proportions, l'auteur dégage les éléments indispensables à la facture (et à l'identification) d'une bonne harpe selon

Bien des questions se trouvent soulevées par un tel répertoire: questions de traduction et d'interprétation du texte chanté, comme le souligne Éric de Dampierre lui-même (p. 24-25 notamment), mais également conditions d'exécution: «Souvent jadis les poètes se mettaient à deux ou trois pour jouer et chanter» (p. 19). Dès lors, on serait en droit de se demander ce qu'il advient et du texte et de la musique, a fortiori lorsque l'on apprend (comme le souligne Susanne Fürniß dans son compte rendu) que « les duos de harpe représentent la manière "normale" – musicalement parlant – de jouer. Et l'Européen qui, depuis cent ans maintenant, convoque un harpiste pour déclarer ensuite que la harpe est un instrument de solo, n'obtient que ce qu'*il* a demandé» (*Harpes zandé* p. 35).

Vincent Dehoux

Eric de DAMPIERRE. ***Harpes zandé.*** Paris: Klincksieck, 1991, 165 p. avec 17 figures in-texte et 47 planches hors texte.

La harpe connaît une utilisation restreinte en République Centrafricaine, bien qu'elle soit répartie un peu partout dans le centre du pays suite au rayonnement de la culture banda. Elle a son véritable foyer parmi les populations fluviales le long de la frontière septentrionale. Deux ethnies sont les tenants principaux de l'art de la harpe, les Zandé-Nzakara à l'Est et les Ngbaka à l'Ouest. Alors que la harpe ngbaka – dont la musique est bien connue grâce aux travaux de Simha Arom et Geneviève Dournon (1969, 1985) – est un grand instrument pentatonique à dix cordes avec une grande tête sculptée en prolongement de la caisse, la harpe zandé ne comporte que cinq cordes et est plus fine du fait de la forme échancrée de sa caisse et de la petite sculpture anthropomorphique au sommet de son manche.

La diversité des harpes zandé-nzakara est illustrée de façon éloquente dans ce nouvel ouvrage d'Eric de Dampierre, entièrement consacré à l'aspect matériel de ces instruments. *Harpes zandé* vient compléter une trilogie sur l'art des chanteurs-poètes *ba-ta-kundi*, commencée il y trente ans déjà avec le premier recueil de leur littérature orale chantée: *Poètes nzakara* (1962). Les *Satires de Lamadani* (1987), entièrement consacré à un seul musicien, incluent – au moyen d'une cassette – un aperçu de l'aspect musical de la poésie nzakara. Avec cet ouvrage, Dampierre nous fait partager son regard de savant connaisseur, affiné par quarante ans de recherches ethnologiques en pays nzakara-zandé.

Le livre se divise en une introduction et trois parties, présentant des aspects d'abord historiques, puis pratiques de la lutherie zandé, et procédant ensuite à un inventaire de quelques harpes du XIX^{e} siècle et à une comparaison avec la lutherie des voisins Mangbetu.

Avec son analyse des matières, formes et proportions, l'auteur dégage les éléments indispensables à la facture (et à l'identification) d'une bonne harpe selon

des critères aujourd'hui révolus. En effet, nous avons affaire à une étude à prédominance historique qui fait l'état du sommet de l'art de la lutherie zandé avant sa décadence suite à la prise de contact avec les mondes arabe et européen dans la seconde moitié du siècle dernier. Le déclin ainsi provoqué semble définitif depuis bien des décennies et l'auteur nous donne une image largement valable, malheureusement, pour nombre d'instruments traditionnels en Centrafrique: «La plupart des harpes restées au pays sont en mauvais état: accrochées à un toit ou gisant sur une claie de grenier, cordes cassées, caisse rongée par les termites, table détruite par les rats et les blattes. On n'en fabrique plus depuis les indépendances et très peu servent encore, généralement aux mains de leurs propriétaires âgés. Aucune autorité, zaïroise ou centrafricaine, n'a cherché à préserver ces témoins d'un passé raffiné» (67). Les harpes anciennes, arrivées en Occident par des chemins tortueux, sont alors, si l'on peut croire les recherches actuelles en pays zandé, les derniers supports muets d'une grande époque.

L'introduction retrace la thèse souvent débattue de la parenté entre les anciennes harpes égyptiennes et leurs soeurs du haut Oubangui, enrichie par une mise en parallèle des fonctions de critique social que remplissent le harpiste dans les deux sociétés respectives. La compilation de témoignages historiques nous rappelle avec force que le territoire du haut Oubangui – première région centrafricaine à être «découverte», et ce à partir du haut Nil – n'est connu que depuis la seconde moitié du siècle dernier. Parmi les sources que nous cite Dampierre, les plus précieuses sont sans doute les dessins originaux de Georg Schweinfurth, effectués lors de son séjour en 1870, qui ont servi de modèle pour la très célèbre gravure dans son *Tour du Monde*.

La première partie, *L'art du luthier*, situe d'abord la harpe dans le contexte de l'instrumentarium zandé. Contrepoint aux «instruments de la parole du royaume» – tambour de bois à fente et cloche double à battant externe –, la harpe *ndàlà* (nzakara) ou *sàgírù* (zandé) fait partie des instruments véritablement musicaux, aux côtés du xylophone portable à résonateurs multiples *zangu"la*[1] (nz) ou *mánzá* (z). Les Zandé établissant une correspondance entre ce xylophone à l'accord pentatonique dédoublé à l'octave et la harpe, l'auteur insiste sur une thèse encore mal connue parmi les Africanistes, à savoir que non seulement la harpe peut être accordée d'après le xylophone, mais encore «qu'il fallait *deux* harpes pentacordes, l'une accordée en gamme aiguë, l'autre à l'octave inférieure, pour équivaloir (*lengbe*) un xylophone [...] par voie de conséquence, les duos de harpe représentent la manière «normale» – musicalement parlant – de jouer. Et l'Européen qui, depuis cent ans maintenant, convoque un harpiste pour déclarer ensuite que la harpe est un instrument de solo, n'obtient que ce qu'*il* a demandé» (35). Il est intéressant de constater que, connaissant l'association de deux octaves sur un même xylophone, les Zandé optent pour une solution complémentaire de deux instruments dès qu'il s'agit de la harpe. En aval du fleuve, rappelons-le, les Ngbaka utilisent par contre une harpe couvrant

[1] Ou *nzangu"la*? (Dampierre 1987: 127).

à elle seule ce même ambitus. On peut alors supposer que le jeu de la harpe zandé en duo ait été plus vivant que ce n'est le cas depuis quelques décennies, où l'on ne trouve plus que quelques musiciens isolés et jouant seuls.

Pour des questions proprement ethnomusicologiques telles que l'accord de la harpe et le rapport entre chant et jeu instrumental, l'auteur se base surtout sur les constats d'autres chercheurs, notamment de Gerhard Kubik, du Père Filiberto Giorgetti et de Pierre Sallée. L'hypothèse d'un éventuel pentatonisme *hémitonique* est soulevée, alors que les enregistrements des *Satires de Lamadani* font entendre du pentatonique *anhémitonique* avec et sans triton. Espérons que les jeunes ethnomusicologues travaillant actuellement avec Dampierre trouveront encore assez de musiciens compétents pour pouvoir tirer au clair ces questions passionnantes[2].

Les autres chapitres se situent à un niveau plus technique et introduisent au décryptage des signes véhiculés par chacune des harpes décrites plus loin. L'auteur présente un petit traité de la corde idéale – celle en liane *ndàlà* donne son nom à l'instrument – et des différentes manières de la fixer. Petit à petit, E. de Dampierre nous mène d'une argumentation plutôt ethnologique vers une observation morphologique et des considérations acoustiques, bien que l'on saute parfois un peu trop brusquement entre ces différents aspects.

Dans le chapitre *Fabriquer une harpe*, on apprend les caractéristiques et le rôle de toutes les parties constitutives de l'instrument. On note le soin porté à la tension de la peau, à l'art de la faire embrasser l'échancrure centrale de la caisse en évitant toute couture superflue, aux astuces de consolidation de la caisse pendant la pose de la peau et du manchon qui laissent de belles traces décoratives une fois l'instrument fini.

La plupart des harpes zandé et nzakara portent une sculpture au sommet du manche, en général une tête humaine plus ou moins stylisée. Bien que l'art plastique soit pratiquement inexistant en Centrafrique, l'auteur se garde bien de surévaluer la sculpture zandé, trop variée, selon lui, pour former «l'une des grandes traditions de la statuaire africaine» (50). La variété se montre notamment dans les détails de l'ornementation faciale et dans la coiffure.

Si la sculpture est sans doute l'élément le plus spectaculaire à première vue, elle n'est pas considérée, *culturellement*, comme l'élément le plus important: «Pour le harpiste, l'esthétique du manche est seconde par rapport à celle de la caisse et à la perfection du cordier, auxquels vont tous les soins du luthier» (145). Et l'apport principal de l'ouvrage est d'attirer l'attention sur les rapports entre caisse, cordier et cordes. En effet, Eric de Dampierre construit toute sa théorie d'une bonne harpe – c'est-à-dire d'une harpe à la bonne sonorité – sur l'interaction entre ces éléments. Bien qu'il exprime parfois une opinion tout à fait personnelle – «pour moi, un cordier dont les *deux* extrémités ne reposent pas sur la caisse de résonance ne peut être un bon cordier» (54) – l'auteur nous donne un catalogue de sept paramètres dont la réunion laisse espérer une bonne qualité sonore de l'instrument.

---

[2] Cf. plus loin le compte-rendu de *Harpes et harpistes du Haut-Oubangui.*

Le chapitre qui clôt cette partie, *Conserver une harpe*, est aussi inhabituel que pertinent. On ne s'étonne pas, pour qui connaît le contexte africain, de trouver une énumération des nombreux « ennemis de la harpe » qui contribuent à la lente décomposition de l'instrument dans un climat et par une faune qui ne correspondent guère aux normes de conservation en vigueur dans les musées occidentaux.

La partie centrale de l'ouvrage est consacrée à l'étude de quelques harpes zandé conservées dans les collections publiques européennes et américaines. Bien qu'il soit tout à fait compréhensible que l'auteur se limite à la présentation de 27 spécimens parmi les quelques 180 étudiés, il est fort regrettable, d'un point de vue muséologique, de ne trouver qu'une simple énumération de toutes les harpes zandé identifiées. Un petit paragraphe donnant les particularités des instruments répertoriés et les critères menant au choix effectué, aurait complété ce travail sans toutefois nuire à sa cohérence.

Par ses superbes photographies et croquis, comme par les descriptions qui illustrent de façon concrète ce que l'auteur a exposé de manière plus théorique dans les chapitres précédents, cette partie nous sort de la rigidité d'un livre scientifique et en fait beaucoup plus un livre d'art. En outre, par la richesse des informations historiques qui retracent le cheminement de chacun des instruments, Eric de Dampierre nous plonge dans l'époque des explorateurs et commerçants de la seconde moitié du siècle dernier, et nous communique l'étonnement que ces objets ont suscité auprès de leurs collecteurs. Comme revenant du fond des âges, ces instruments nous rappellent qu'il y a cent ans seulement, l'Afrique Centrale était encore bien inconnue et que de tels objets véhiculaient une grande part de mystère, imprégnés non seulement de leur valeur culturelle fort étrange, mais aussi des aventures de leurs collecteurs. Ce mystère, nous avons du mal à le sentir aujourd'hui que le monde est devenu tellement accessible, et que le travail des ethnologues mène inexorablement à une démythification. Mais qui travaille avec des collections ethnographiques historiques connaît le bonheur que procure la moindre information relative à l'origine des objets et à l'histoire de leurs collecteurs, puisque « trop souvent, nous devons supputer l'époque de fabrication, reconstituer la date de collecte, traquer la date d'arrivée en Europe... » (147).

Bien que les informations soient de qualité inégale et malgré l'apparition de nouveaux critères dans l'évaluation d'une bonne harpe, cette partie est un cours d'interprétation de l'histoire que peut raconter un objet ethnographique ancien. Une telle interprétation n'est possible que si l'on connaît parfaitement tous les gestes qui entourent les différents stades de la vie d'une harpe aux côtés de son maître, si l'on est familier avec la faune et la flore, et si l'on a une profonde connaissance de la signification culturelle du moindre trait apporté aux sculptures. Dampierre réunit toutes ces conditions et c'est un plaisir de pouvoir ainsi partager une partie de son savoir.

Bien sûr, quelques détails pourront irriter le lecteur : les notes et indications en marge sont difficiles à lire, on ne retrouve pas tous les ouvrages cités dans la bibliographie finale, un petit paragraphe consacré aux interdits alimentaires et sexuels pendant la fabrication d'une harpe se trouve perdu dans les détails de géométrie... Mais, derrière des remarques quelque peu nonchalantes et des

sauts d'argumentation qui nous laissent parfois sur notre faim, on sent l'amour d'Eric de Dampierre pour la lutherie zandé. Il nous adresse une plaidoirie pour attirer toute notre attention sur ces très belles harpes en voie de disparition qui lui sont si chères.

Susanne Fürniß

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF.

AROM Simha & Geneviève DOURNON-TAURELLE
1969 *Musiques de la République Centrafricaine*. Disque 33 t. 30 cm. UNESCO «Anthologie de la Musique Africaine»: Bärenreiter-Musicaphon BM 30L2310.

DAMPIERRE Eric de
1962 *Poètes nzakara*. Paris: Julliard.
1967 *Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui*. Paris: Plon.
1987 *Satires de Lamadani*. Paris: Julliard, avec cassette.

FÜRNISS Susanne
1993 «Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme: collections et collecteurs». Journal des *Africanistes* 63(2): 81-119.

Harpes et harpistes du Haut-Oubangui. Ouvrage collectif sous la responsabilité d'Eric de DAMPIERRE. Paris: Université de Paris X, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Mission sociologique du Haut-Oubangui, Collection «Ateliers» 14, 1994, 148 p.

Le dernier-né de la série de publications consacrées aux harpes zandé et nzakara nous donne enfin une idée de la systématique musicale avec «La musique de la harpe» de Marc Chemillier. Cet article important est précédé de trois contributions centrées autour de l'esthétique dans le contexte de la société traditionnelle zandé – «Harpes zandé: sculpter au singulier» (Gaetano Speranza), «Le contexte du souci esthétique (sculpture, rhétorique et musique) dans la civilisation zandé» (Eric de Dampierre) et «Sculpture sans sculpteur?» (Gaetano Speranza) – et suivi, en appendice, d'»Instructions au photographe, pour photographier décemment une harpe» (Eric de Dampierre). Aussi instructif que soient ces quatre articles pour la compréhension profonde de l'ensemble social harpe-harpiste-musique de harpe, je ne parlerai ici que du texte consacré à la musique.

A partir d'enregistrements et d'enquêtes effectués il y a 25 à 30 ans par Eric de Dampierre, Marc Chemillier tente de compléter, depuis 1989, les données tant ethnologiques que musicales. Contrairement au répertoire enregistré auprès des jeunes par Gerhard Kubik (1964), il s'agit ici d'un répertoire ancien qui n'avait pas encore été étudié de près. Si ce répertoire était déjà «vieux» il y a

sauts d'argumentation qui nous laissent parfois sur notre faim, on sent l'amour d'Eric de Dampierre pour la lutherie zandé. Il nous adresse une plaidoirie pour attirer toute notre attention sur ces très belles harpes en voie de disparition qui lui sont si chères.

Susanne Fürniß

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF.

AROM Simha & Geneviève DOURNON-TAURELLE
1969 *Musiques de la République Centrafricaine*. Disque 33 t. 30 cm. UNESCO «Anthologie de la Musique Africaine»: Bärenreiter-Musicaphon BM 30L2310.

DAMPIERRE Eric de
1962 *Poètes nzakara*. Paris: Julliard.
1967 *Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui*. Paris: Plon.
1987 *Satires de Lamadani*. Paris: Julliard, avec cassette.

FÜRNISS Susanne
1993 «Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme: collections et collecteurs». Journal des *Africanistes* 63(2): 81-119.

Harpes et harpistes du Haut-Oubangui. Ouvrage collectif sous la responsabilité d'Eric de DAMPIERRE. Paris: Université de Paris X, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Mission sociologique du Haut-Oubangui, Collection «Ateliers» 14, 1994, 148 p.

Le dernier-né de la série de publications consacrées aux harpes zandé et nzakara nous donne enfin une idée de la systématique musicale avec «La musique de la harpe» de Marc Chemillier. Cet article important est précédé de trois contributions centrées autour de l'esthétique dans le contexte de la société traditionnelle zandé – «Harpes zandé: sculpter au singulier» (Gaetano Speranza), «Le contexte du souci esthétique (sculpture, rhétorique et musique) dans la civilisation zandé» (Eric de Dampierre) et «Sculpture sans sculpteur?» (Gaetano Speranza) – et suivi, en appendice, d'»Instructions au photographe, pour photographier décemment une harpe» (Eric de Dampierre). Aussi instructif que soient ces quatre articles pour la compréhension profonde de l'ensemble social harpe-harpiste-musique de harpe, je ne parlerai ici que du texte consacré à la musique.

A partir d'enregistrements et d'enquêtes effectués il y a 25 à 30 ans par Eric de Dampierre, Marc Chemillier tente de compléter, depuis 1989, les données tant ethnologiques que musicales. Contrairement au répertoire enregistré auprès des jeunes par Gerhard Kubik (1964), il s'agit ici d'un répertoire ancien qui n'avait pas encore été étudié de près. Si ce répertoire était déjà «vieux» il y a

trente ans, on comprend facilement les problèmes qu'eut Chemillier à rassembler des musiciens encore compétents.

A la manière de Vincent Dehoux (1986) et avec une honnêteté remarquable, l'auteur fait précéder son analyse musicale d'un compte rendu de mission qui illustre de façon éloquente les aléas du travail sur le terrain. La fragilité des traditions se manifeste dans la fiabilité variable de musiciens octogénaires et la disparition des instruments – « toutes les pièces que nous avons enregistrées ont été jouées sur une harpe que Eric de Dampierre avait fait construire en 1969, et *que nous avons apportée nous-mêmes dans nos bagages*» (76). Toutefois, dans un style captivant, l'auteur nous rappelle que, grâce à la patience et à la qualité des rapports personnels, ce travail parfois pénible s'est vu ponctué de moments forts tels le don d'une harpe ancestrale ou encore la réalisation de « mon projet le plus cher... *reconstituer un orchestre complet de la danse ngbàkià*» (86). La réunion, pour cette occasion, des rares musiciens initiés à ce répertoire, dispersés à travers tout le pays nzakara, se heurta violemment à la foi protestante de certains protagonistes convertis, et le problème ne fut résolu qu'après maintes négociations et l'intervention de l'autorité religieuse.

L'analyse du répertoire des harpistes prend son départ avec l'écoute des anciens enregistrements et l'identification des pièces. Leur appartenance aux différentes catégories musicales est déterminée, entre autre, à l'aide d'enregistrements inspirés du «*re-recording*». Il en résulte que « ces catégories musicales forment un *système de classification* pouvant s'appliquer à l'ensemble du répertoire des poètes-harpistes; puis que chaque catégorie correspond à une *danse traditionnelle nzakara*; et enfin que l'appartenance d'une pièce à une catégorie repose sur des *critères proprement musicaux*» (90). S'il est toujours agréable de relire ce que l'on a déjà appris à travers des études d'autres cultures, ce résultat met notamment en valeur le travail de l'auteur.

L'article présente deux points forts. Chemillier s'efforce à tout moment d'inclure dans l'analyse musicale toutes les informations ethnologiques, historiques et technologiques qu'il tient en mains. Ceci l'amène à mettre en évidence le prolongement du rapport social privilégié entre deux répertoires jusque dans leurs structures musicales respectives (120). De même, il explique de façon claire le rapport entre accords de harpe et de xylophone et nous fait découvrir une particularité tout à fait passionnante du premier: « il apparaît non moins certain que cet accord pentatonique anhémitonique s'*oppose*, dans le système d'échelles musicales nzakara, à d'autres accords très différents» (101). On regrette de ne pas les voir tous exposés...

Le second point concerne un aspect particulier d'une petite partie du corpus – les pièces des catégories *ngbàkià* et *limanza*, dont la période est constituée de cinq ou dix pulsations. Ces pièces révèlent une structure ergonomique en canon: la succession du doigté d'une main est reproduite de façon quasi identique de l'autre main et ce, à des distances temporelles variables selon les pièces. Ceci donne lieu à une répétition d'un même contour mélodique dans le grave, dont les trois degrés constitutifs sont transposés d'une tierce majeure, d'une quarte et d'un triton respectivement (117). La musique des deux répertoires précités – le

premier lié à l'autorité, le second au pouvoir (120) – est d'autant plus intéressante qu'elle surprend par le nombre élevé de constructions mélodiques à partir de seulement cinq consonances acceptables. En effet, dans un contexte strictement homorythmique, un nouveau paramètre créateur de variantes musicales intervient: celui de la forte variabilité du cycle (114).

Cette étude n'est qu'un premier aperçu d'une vaste enquête ethnomusicologique. De là quelques défauts ou, plutôt, quelques frustrations. L'analyse très poussée de certains phénomènes rythmiques est souvent marquée par une confusion entre les notions de mètre et de rythme; de même, la terminologie relative aux notions de catégorie, de version, d'air, de pièce, de formule de référence ou de modèle reste parfois un peu floue.

Dans ses prospectives, Marc Chemillier lance le défi de résoudre une contradiction apparente. Il présente la musique de harpe nzakara comme étroitement liée à la danse, et le lecteur se demande comment cela se relie à l'affirmation de Dampierre selon laquelle les sons de la harpe «ont la délectation individuelle pour fin» et que «jouer de la harpe vise au Beau musical» (59)? L'auteur se propose alors d'explorer notamment le rapport entre fonction sociale d'une danse et thème abordé dans les chants des harpistes, entreprise très difficile me semble-t-il, vu le caractère presque ésotérique de certains chants: «...Nzakara et Zandé sont passés maîtres, maîtres de la parole railleuse où l'allusion n'est jamais transparente et se voit sans cesse désamorcée « (Dampierre, 63).

Enfin, Chemillier opère un rapprochement entre structure musicale, esthétique et mode de penser nzakara afin d'expliquer l'apparition d'un phénomène musical proche du canon dans un contexte de musique de tradition orale. Ainsi, les Nzakara rejetteraient le concept d'identité, mais manifesteraient une tendance à grouper par paire des choses «presque identiques» (133). Des projets de recherche qui tiennent en haleine...

En attendant la suite des publications sur les harpes zandé – source apparemment intarissable –, on peut regretter que ce fascicule ne soit pas commercialisé[1]. En effet, par son approche diversifiée, il serait à recommander à toute personne s'intéressant à une culture musicale africaine.

Susanne Fürniß

Références

DEHOUX Vincent
1986 *Chants à penser gbaya (Centrafrique)*. Paris: SELAF.

KUBIK Gerhard
1964 «Harp music of the Azande and related people in the Central African Republic». *African Music* III: 37-76.

[1] On peut obtenir cet ouvrage au prix de 20 FF au secrétariat du Laboratoire d'Ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre, 200 Avenue de la République, 92100 Nanterre cedex. Une édition révisée est actuellement en préparation.

Doris WAGNER-GLENN: *«Searching for a Baby's Calabash». A Study of Arusha Maasai Fertility Songs as Crystallized Expression of Central Cultural Values.* Ludwigsburg: Philipp Verlag, 1992, 251 p. + photos; accompagné d'une cassette audio.

Ce livre est une thèse interdisciplinaire que Doris Wagner-Glenn a soutenue à l'Université de Zurich, et qui touche à la science des religions, à la sociologie et à l'ethnomusicologie. Comme le relève aussi le professeur John Mbiti dans sa préface, c'est donc une étude pionnière, d'autant plus qu'elle aborde la musique des femmes africaines dans une région que la recherche récente n'a encore qu'à peine atteinte. Il s'agit du pays des Masaï Arusha établis sur le versant sud du Mont Meru, au nord-ouest de la Tanzanie.

Seuls huit chants rituels forment la matière d'une étude détaillée, ce qui paraît peu à l'ethnomusicologue. Or, une base de données qui risquerait d'être trop mince dans un autre contexte se présente ici comme une concentration bienvenue sur un seul genre musical. L'ouvrage «A la recherche d'une calebasse pour un bébé» – le titre reprend un vers du deuxième chant (p. 66) – étudie les supplications chantées réservées aux femmes (*osiombe*), ainsi que leur place dans le mode de vie et le système de représentations des Masaï Arusha, cultivateurs sédentaires.

L'auteur considère son étude comme un complément essentiel (p. 7) aux quelques rares travaux parus jusqu'ici sur la structure et la vie sociales des Arusha, et ce pour deux raisons. D'une part, ce sont principalement la culture et le système de représentations qui l'intéressent. D'autre part, son étude traite de la vie des femmes selon le point de vue des femmes arusha elles-mêmes. A lui seul, ce dernier aspect justifie l'intérêt que mérite l'ouvrage en question, car celui-ci fait table rase de l'idée erronée qui veut que les femmes ne jouent qu'un rôle secondaire dans la vie religieuse et culturelle en Afrique de l'est. Bien au contraire, c'est «le rôle central joué par les femmes Arusha dans la vie rituelle» (p. 7, note 1) et, par voie de conséquence, dans toute la vie sociale, que Wagner-Glenn s'attache à mettre en relief. Comme femme et comme chercheuse, elle aborde son sujet avec un engagement manifeste, mais sans tomber dans les pièges de l'idéologie féministe.

Du point de vue formel, l'ouvrage – organisé en trois sections – accorde également une place de choix aux chants de supplication. Après l'introduction, les deux premiers chapitres donnent un aperçu général de l'origine, de l'histoire et de l'organisation sociale des Masaï Arusha. La partie centrale est formée par les chants *osiombe* eux-mêmes (chapitres 3 à 5). Elle est suivie par une étude des représentations et des concepts qui les sous-tendent (chapitre 6). Le septième chapitre décrit les aspects sociaux et musicaux du cycle de la vie des femmes arusha, permettant ainsi au lecteur de comprendre la signification des activités rituelles féminines par rapport à l'ensemble de la culture arusha. La conclusion résume les résultats de la recherche, tout en les situant dans le contexte général des pratiques religieuses africaines accompagnées de musique. L'ouvrage est complété par les notices biographiques des principaux

informateurs et informatrices de l'auteur, des extraits d'entretiens, ainsi que diverses listes et un glossaire de termes arusha. Ajoutons tout de suite que la sécheresse de ce résumé ne transmet qu'imparfaitement la nature de ce livre passionnant qui se lit comme un roman – et ce en dépit de la masse d'informations qu'il contient et d'un nombre exagéré, il est vrai, de notes de bas de page.

A deux reprises, en 1983-84 et en 1989, Doris Wagner-Glenn a séjourné pendant plusieurs mois chez les Masaï Arusha dans les districts d'Arumeru et d'Arusha, au nord-ouest de la Tanzanie. Pendant ses séjours, elle a recueilli – en situation ou hors situation – plus de 170 chants arusha qu'elle a ensuite pu documenter avec son collaborateur masaï Martin Maseki Mollel. Elle doit la transcription des huit chants *osiombe* et toutes les informations qui s'y rapportent surtout à trois femmes et à leurs familles: Ning'oi ene Losidan, sa co-épouse Ngayeyo ene Kilesi etYavainei ene Sambueti.

«Nous venons à toi, Dieu noir, à ta demeure.
Ô, nous sommes venues quérir des enfants.
Car j'ai besoin de la "ceinture de l'enfant"».

Cet extrait du premier *osiombe* montre clairement l'enjeu de l'interprétation de tels chants dans un contexte rituel. On implore Engai, «l'Invisible», la divinité suprême des Arusha Masaï, pour avoir des enfants. La dénomination «Engai» signifie à la fois «ciel sombre» et «pluie», et «Engai Narok», le «Dieu noir», personnifie le principe de la fertilité débordante. Il réunit en sa personne, et à parts égales, des aspects féminins et masculins. Il est plutôt inhabituel de rencontrer en Afrique une divinité conçue de façon bisexuelle; c'est peut-être un vestige de l'héritage bantou des Arusha, qui se désignent eux-mêmes non pas comme des «Masaï» mais comme des «Métis» ayant des racines doubles: parmi les cultivateurs bantous sédentaires et parmi les éleveurs nomades masaï (p. 15-16).

Les *osiombe* sont des prières chantées qui s'adressent directement à la personne d'Engai et qui sont interprétées exclusivement par les femmes. Par ces prières, les femmes arusha sollicitent des enfants, mais aussi la pluie en cas de sécheresse, la santé en cas d'épidémie, la fertilité et la prospérité pour toutes les créatures vivantes. Contrairement à ce que laissent supposer les études plus anciennes (comme celle de Gulliver citée p. 37), les femmes arusha ne sont donc nullement réduites à la passivité religieuse, mais jouent au contraire «un rôle central et nécessaire dans divers rituels [...] centrés sur la communion avec [...] Engai»; «*Au nom de tous les Arusha, les femmes arusha communiquent avec Dieu à travers le chant*» (p. 37); ou encore: «*A côté de Dieu, les femmes sont coporteuses de la vie*» (Mbiti, préface, p. 1). Cet énoncé fondamental sert de leitmotiv à l'analyse de Wagner-Glenn. Il est confirmé à plusieurs reprises, notamment par les paroles des chants, par les commentaires d'Arusha savants, et par le système des représentations gouvernant la vie des Arusha, où règne la conviction que les femmes contribuent d'une manière significative au maintien de l'*osutua*, terme qui se réfère à la paix, à l'harmonie et aux bons rapports au sein de la communauté des êtres humains (p. 131ss). Pour les Masaï Arusha, l'*osotua*

est au coeur du peuple arusha (p. 191), comme source de la vie et principe de la vie en commun. D'où l'importance fondamentale que les Arusha accordent aux enfants: comme les enfants perpétuent la vie, ce sont eux également qui rendent possible l'*osotua*. La même remarque s'applique aux «ancêtres vivants», c'est-à-dire aux parents défunts que l'on trouve à l'autre bout de la chaîne, qui représentent «une force morale positive» (p. 148). C'est encore aux femmes qu'incombe la responsabilité de maintenir des liens avec cette force. La magie, la sorcellerie ou le «mauvais oeil» sont susceptibles de compromettre l'*osotua*; et on a là encore un champ d'intervention des femmes qui, par l'interprétation des *osiombe*, permettent le retour à l'état de «santé» de la communauté sociale.

Les *osiombe* sont des chants de type responsorial impliquant une soliste et un choeur de femmes interprétant le refrain. On peut les chanter debout, en cercle ou assis. Pendant le chant, les femmes balancent le haut du corps d'avant en arrière. Aucun claquement de mains, aucun instrument rythmique ne marque les pulsations du chant. Celui-ci est ponctué par les mouvements corporels des chanteuses, le tout produisant un effet de contretemps clairement marqué. «L'essence de la sensibilité et du génie musical des femmes arusha réside dans leur capacité de chanter à contretemps par rapport à leurs propres mouvements corporels, sur une durée [...] plus ou moins longue» (p. 124). «Le rythme est l'architecture de l'être. Le rythme est à la fois matière et esprit [...] c'est l'expression pure de l'énergie vitale [...] qui traverse tous nos sens jusqu'à atteindre notre for intérieur» (Senghor, cité p. 196). Si l'on prend au sérieux ces phrases de Léopold Sédar Senghor, on peut dire à juste titre au sujet des femmes arusha que «les rythmes de leurs chants [...] représentent leur perception innée et indicible de l'existence comme un tout singulièrement dynamique [...] et complet» (p. 196). L'organisation des paroles et de la mélodie des *osiombe* laisse transparaître une structure de base qui serait commune à tous les chants, transmise sans doute depuis des générations. Néanmoins, chaque chant individuel se distingue par les signes particuliers que la soliste lui confère pour faire preuve de ses qualités vocales. Doris Wagner-Glenn a transcrit les huit chants sélectionnés et en a fait une analyse musicale détaillée (chapitre 5).

Les paroles des chants sont particulièrement émouvantes (chapitre 4). En dépit de leur tendance apparente à la stylisation, elles font transparaître tant d'émotion spontanée qu'elles touchent le lecteur, qu'il le veuille ou non. Les chants en question expriment des pensées et des sentiments d'une profondeur universelle et intemporelle (Mbiti, Préface, p. 2). En même temps, ils témoignent bien du mode d'expression que les femmes arusha donnent à leur philosophie de la vie. «Paroles et mélodies des chants *osiombe* convergent en ce qu'elles disent toutes deux la vie» (p. 196). Par bonheur, grâce à la qualité de la description et de l'analyse dont fait preuve l'ouvrage de Doris Wagner-Glenn, nous sommes en mesure, à notre tour, de goûter à cette parole.

L'ouvrage «*Searching for a Baby's Calebash*» s'adresse à tous ceux qui s'intéressent à l'Afrique: ethnologues, musicologues, sociologues, spécialistes des religions, mais aussi à ceux qui désirent simplement mieux connaître l'Afrique et ses habitants, au-delà de ce que disent les manuels ou les médias.

Enfin, et ces qualités sont, hélas, plutôt rares dans le domaine des publications scientifiques, il s'agit d'un ouvrage bien édité, bien structuré et de maniement agréable, dont on peut être sûr qu'il n'amassera pas la poussière au fond d'un rayon de bibliothèque.

Barbara Wrenger
Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Sully CALLY. ***Musiques et danses afro-caraïbes: Martinique.*** Gros-Morne: Sully Cally/Lézin, 1990. – 221 p. ISBN 2-95045-77-03.

Depuis une dizaine d'années, l'histoire de la musique traditionnelle et populaire des Petites Antilles francophones, notamment de la Martinique, a fait l'objet de nombreuses publications de la part de ressortissants et ressortissantes de ces îles et d'ethnomusicologues français et nord-américains. Mais à notre connaissance, il n'y a guère que l'ouvrage de Monique Desroches et celui dont il est question ici qui soient consacrés exclusivement à la musique de la Martinique et à ses instruments traditionnels et populaires.

Etant lui-même musicien, danseur et chanteur, Sully Cally a décidé d'apporter sa propre contribution en remontant aux sources africaines de la musique martiniquaise et d'effectuer un travail en profondeur dans les zones rurales de l'île.

Précédé d'un bref historique de l'esclavage et de la culture afro-antillaise qu'il a engendré, l'ouvrage débute par le chapitre «Classification des principaux instruments à percussion», dans lequel l'auteur passe en revue les tambours à membrane afro-caraïbes: le *djouba dit bèlè*, dont la construction fait l'objet d'une description détaillée, le *tambour bambou*, le tambour sur cadre circulaire appelé *tambour dibass* et le tambour à double membrane *tanbou dé bonda*. Puis sont présentés d'autres tambours de diverses provenances qu'on rencontre aussi à la Martinique: le *n'goka* de la Guadeloupe, suivi d'une liste des musiciens représentatifs de cet instrument, le *steel-band* de Trinidad et les tambours *bata* de Cuba. Enfin, l'auteur poursuit avec la description d'autres types d'instruments qui vont de la paire de *ti-bwa* (bâtons percutants) à la flûte de bambou.

Le deuxième chapitre présente les «Danses et manifestations rurales de la Martinique» et s'ouvre sur la danse de lutte *agia*, avec ses origines, ses modalités d'exécution et les textes des chansons qui l'accompagnent. Suit la danse *bèlè* ou *bel-air*, terme qui ne qualifiait autrefois qu'une chanson de la classe dominante, mais qui désigna par la suite le genre et l'ensemble chant-*ti-bwa*-tambour. La chorégraphie de cette danse fut influencée par le menuet, le quadrille et la contredanse alors que les pas restèrent purement africains. Le *bélia* («*bel y a*») commémore l'abolition de l'esclavage (1848) et encourage l'action, tandis que le *ting-bang* n'est dansé statiquement qu'avec les bras et que le *kanigwé* est une danse commandée par un chanteur. La danse du *mayombé* (Congo) accompagne

Enfin, et ces qualités sont, hélas, plutôt rares dans le domaine des publications scientifiques, il s'agit d'un ouvrage bien édité, bien structuré et de maniement agréable, dont on peut être sûr qu'il n'amassera pas la poussière au fond d'un rayon de bibliothèque.

Barbara Wrenger
Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Sully CALLY. ***Musiques et danses afro-caraïbes: Martinique.*** Gros-Morne: Sully Cally/Lézin, 1990. – 221 p. ISBN 2-95045-77-03.

Depuis une dizaine d'années, l'histoire de la musique traditionnelle et populaire des Petites Antilles francophones, notamment de la Martinique, a fait l'objet de nombreuses publications de la part de ressortissants et ressortissantes de ces îles et d'ethnomusicologues français et nord-américains. Mais à notre connaissance, il n'y a guère que l'ouvrage de Monique Desroches et celui dont il est question ici qui soient consacrés exclusivement à la musique de la Martinique et à ses instruments traditionnels et populaires.

Etant lui-même musicien, danseur et chanteur, Sully Cally a décidé d'apporter sa propre contribution en remontant aux sources africaines de la musique martiniquaise et d'effectuer un travail en profondeur dans les zones rurales de l'île.

Précédé d'un bref historique de l'esclavage et de la culture afro-antillaise qu'il a engendré, l'ouvrage débute par le chapitre «Classification des principaux instruments à percussion», dans lequel l'auteur passe en revue les tambours à membrane afro-caraïbes: le *djouba dit bèlè*, dont la construction fait l'objet d'une description détaillée, le *tambour bambou*, le tambour sur cadre circulaire appelé *tambour dibass* et le tambour à double membrane *tanbou dé bonda*. Puis sont présentés d'autres tambours de diverses provenances qu'on rencontre aussi à la Martinique: le *n'goka* de la Guadeloupe, suivi d'une liste des musiciens représentatifs de cet instrument, le *steel-band* de Trinidad et les tambours *bata* de Cuba. Enfin, l'auteur poursuit avec la description d'autres types d'instruments qui vont de la paire de *ti-bwa* (bâtons percutants) à la flûte de bambou.

Le deuxième chapitre présente les «Danses et manifestations rurales de la Martinique» et s'ouvre sur la danse de lutte *agia*, avec ses origines, ses modalités d'exécution et les textes des chansons qui l'accompagnent. Suit la danse *bèlè* ou *bel-air*, terme qui ne qualifiait autrefois qu'une chanson de la classe dominante, mais qui désigna par la suite le genre et l'ensemble chant-*ti-bwa*-tambour. La chorégraphie de cette danse fut influencée par le menuet, le quadrille et la contredanse alors que les pas restèrent purement africains. Le *bélia* («*bel y a*») commémore l'abolition de l'esclavage (1848) et encourage l'action, tandis que le *ting-bang* n'est dansé statiquement qu'avec les bras et que le *kanigwé* est une danse commandée par un chanteur. La danse du *mayombé* (Congo) accompagne

les travaux des champs, tout comme l'*assotè* ou *coup de main* et la *vwa bef*, accompagnant les travaux avec les boeufs. Cependant, comme le *chalbari* («charivari») lors d'un mariage, la plupart de ces danses ont aujourd'hui disparu.

Ce que l'auteur appelle «Le folklore euro-antillais» (chap. 3) est «le résultat du syncrétisme de deux cultures, l'africaine et l'européenne» (p. 97). Il s'est concrétisé par une des plus connues des danses antillaises, la *biguine*, dont l'origine remonterait au XIX^{e} siècle en Louisiane et dont le nom proviendrait de l'anglais *to begin*, «commencer». Cette danse, ainsi que la mazurka, la polka et le quadrille, fait l'objet d'une description détaillée, dans laquelle figurent les textes des chansons en créole, le schéma des pas de danse et la musique de quelques-uns des titres les plus connus de ce répertoire.

Dans le chapitre 4, «Musique et manifestations populaires», sont recensés une bonne partie des titres de chansons créées durant la première moitié de ce siècle, accompagnés de quelques textes et de quelques partitions dont certaines composées par Ernest Léardée. On y trouve également la description de manifestations populaires, telles que la *mizik chouval bwa*, «musique de chevaux de bois», dont l'origine réside dans les fêtes communales où figurait un manège accompagné d'un orgue de barbarie qui fut remplacé progressivement par un orchestre créole. D'autres occasions de fête sont mentionnées: le «dîner dansant», le «punch en musique», le «thé dansant», le «bal antillais» et bien sûr le *zouk*, terme désignant tout d'abord le lieu des fêtes rurales, puis la musique qui anime le bal. La dernière partie de ce chapitre est une «historiographie musicale», en fait la biographie de quelques musiciens et personnages contemporains martiniquais ayant marqué la musique populaire de la Martinique. L'ouvrage se termine par une annexe dans laquelle sont recensés de nombreux disques (disponibles sur le marché?) sur lesquels figurent l'un ou l'autre des genres présentés dans l'étude; y figure aussi un tableau de type arborescent faisant la synthèse de ces genres, ainsi qu'un petit lexique, une modeste bibliographie et une courte conclusion.

Malgré son style pittoresque, ses nombreuses illustrations (dessins, photographies noir/blanc et couleurs) et références à des musiciens du cru, ce livre sympathique manque trop nettement de rigueur et de précision pour être considéré comme un «document de référence culturelle, historique et social (*sic*)» (p. IV de couverture). Les quelques allusions à l'Afrique sont par exemple particulièrement fantaisistes: «Le tambour est un instrument que l'on retrouve sous diverses formes dans certaines musiques du monde mais son origine reste l'Afrique» (p. 14); ou bien: «Le tambour *djouba* est originaire de l'ouest du Nigéria ex-Dahomey, c'est un instrument religieux et plus que sacré nommé «National-djouba» de l'ethnie Fon» (p. 18); on peut se demander où l'auteur est allé chercher ces renseignements, car le terme *djouba* est absent de toute nomenclature sur les tambours des Fon; ou encore: «un tronc frappé à l'aide de «ti-bwa», peut être l'ancêtre des tambours à fente que l'on retrouve en Afrique et dans l'océan Indien, tronc d'arbre creusé ayant une fente sur le côté.» Les tambours à fente d'Afrique seraient-ils originaires des Antilles? Plus loin (p. 19), on trouve la note: «Zaca: de l'ethnie Acaza de la région Dahomey Congo» (?). En outre,

dans son acharnement à découvrir une origine africaine aux instruments, l'auteur suppose que l'appellation du tambour guadeloupéen *n'goka* ou *gros-ka* provient d'une déformation de *n'goma*, terme bantou désignant de nombreux tambours à membrane (p. 30). Ce faisant, il tend à mettre en doute le nom de «gros-quart», un tonneau unanimement admis comme ayant donné naissance au tambour sur le modèle duquel il est construit. De plus, le terme *rara* (p. 210) n'est pas «un adverbe yoruba désignant quelqu'un de simple d'esprit», mais plutôt la déformation du nom Allada (ville de la République du Bénin), devenu avec le temps et la francisation du Dahomey, «Ardres», «ardra», puis «arada», «arara» et «rara». Enfin, le terme espagnol *cimarron* ne veut pas dire «sauvage», mais bien «cheval (ou esclave) échappé».

On regrettera aussi que les textes en créole n'aient pas été traduits systématiquement et que le découpage des chapitres ne soit pas toujours cohérent.

Ces lacunes sont probablement dues au fait que Cally a publié ce livre lui-même, qu'il n'a pas eu l'occasion de consulter d'autres ouvrages sur le même sujet (comme en témoigne la bibliographie) et qu'il n'a pas pu bénéficier de l'assistance d'un éditeur scientifique.

François Borel

Référence

DESROCHES Monique
1989 *Les instruments de musique traditionnelle (Martinique)*. Fort-de-France: Bureau du Patrimoine, Conseil régional de la Martinique. 87 p.

Isabelle LEYMARIE. ***La salsa et le Latin jazz.*** Paris: Presses universitaires de France, 1993. – 128 p. [Coll. Que sais-je?]. ISBN 2-13-045317-1.

Ce petit livre, 2742e de la collection «Que sais-je?», a le mérite de replacer la musique traditionnelle et populaire cubaine dans son rôle de foyer d'origine de la salsa, ce que le public ignore en général, tant les médias ont tendance à classer toute musique un tant soit peu afro-hispano-américaine sous ce «label» galvaudé. Par ailleurs, cet ouvrage vient modestement enrichir un domaine plutôt négligé jusqu'à présent par la littérature francophone spécialisée, à l'exception de la traduction du célèbre *La musique à Cuba* d'Alejo Carpentier (Paris: Gallimard, 1985).

L'auteur, elle-même pianiste de jazz et de musique populaire latino-américaine, est docteur en ethnomusicologie. Elle partage son temps entre la France et New York et a réalisé des documentaires sur la musique d'origine cubaine à New York.

L'ouvrage est ordonné de manière chronologique en chapitres alternant entre Cuba et New York; il est complété par des informations sur la salsa à Porto

dans son acharnement à découvrir une origine africaine aux instruments, l'auteur suppose que l'appellation du tambour guadeloupéen *n'goka* ou *gros-ka* provient d'une déformation de *n'goma*, terme bantou désignant de nombreux tambours à membrane (p. 30). Ce faisant, il tend à mettre en doute le nom de «gros-quart», un tonneau unanimement admis comme ayant donné naissance au tambour sur le modèle duquel il est construit. De plus, le terme *rara* (p. 210) n'est pas «un adverbe yoruba désignant quelqu'un de simple d'esprit», mais plutôt la déformation du nom Allada (ville de la République du Bénin), devenu avec le temps et la francisation du Dahomey, «Ardres», «ardra», puis «arada», «arara» et «rara». Enfin, le terme espagnol *cimarron* ne veut pas dire «sauvage», mais bien «cheval (ou esclave) échappé».

On regrettera aussi que les textes en créole n'aient pas été traduits systématiquement et que le découpage des chapitres ne soit pas toujours cohérent.

Ces lacunes sont probablement dues au fait que Cally a publié ce livre lui-même, qu'il n'a pas eu l'occasion de consulter d'autres ouvrages sur le même sujet (comme en témoigne la bibliographie) et qu'il n'a pas pu bénéficier de l'assistance d'un éditeur scientifique.

François Borel

Référence

DESROCHES Monique
1989 *Les instruments de musique traditionnelle (Martinique)*. Fort-de-France: Bureau du Patrimoine, Conseil régional de la Martinique. 87 p.

Isabelle LEYMARIE. ***La salsa et le Latin jazz.*** Paris: Presses universitaires de France, 1993. – 128 p. [Coll. Que sais-je?]. ISBN 2-13-045317-1.

Ce petit livre, 2742e de la collection «Que sais-je?», a le mérite de replacer la musique traditionnelle et populaire cubaine dans son rôle de foyer d'origine de la salsa, ce que le public ignore en général, tant les médias ont tendance à classer toute musique un tant soit peu afro-hispano-américaine sous ce «label» galvaudé. Par ailleurs, cet ouvrage vient modestement enrichir un domaine plutôt négligé jusqu'à présent par la littérature francophone spécialisée, à l'exception de la traduction du célèbre *La musique à Cuba* d'Alejo Carpentier (Paris: Gallimard, 1985).

L'auteur, elle-même pianiste de jazz et de musique populaire latino-américaine, est docteur en ethnomusicologie. Elle partage son temps entre la France et New York et a réalisé des documentaires sur la musique d'origine cubaine à New York.

L'ouvrage est ordonné de manière chronologique en chapitres alternant entre Cuba et New York; il est complété par des informations sur la salsa à Porto

Rico et Saint-Domingue. Il s'ouvre sur une brève introduction qui rappelle fort justement l'importance de la diffusion du rythme *habanera* («La Havanaise») qui a engendré, entre autres, celui du tango argentin. L'origine controversée du mot «salsa» est évoquée, sans pourtant que l'auteur envisage l'aspect commercial et réducteur de l'utilisation de ce terme par les producteurs de disques et d'émissions de radio/TV.

En toute logique, le premier chapitre est consacré aux origines africaines des musiques rituelles afro-cubaines: yoruba, abakwa et congo, et à celles des musiques de danse profanes qui en sont partiellement issues: *tango congo*, *conga*, *guaracha*, *danzón*, *son*, *rumba* et *bolero*, danses qui constituent en quelque sorte l'ossature du développement de l'ouvrage. Le rôle des instruments de percussion et de la contrebasse est très brièvement évoqué, avec une transcription de leur modèle rythmique de base (*tumbao*). Une erreur semble s'être glissée dans la transcription du motif rythmique de la rumba *guaguancó* (p. 19): la seule blanche devrait y être pointée.

Les chapitres suivants retracent l'histoire des genres populaires à partir des années 1920, à travers les novateurs et les orchestres ayant vu le jour à Cuba et à New York: c'est une énumération utile, mais parfois fastidieuse, de chanteurs et chanteuses, de musiciens et de groupes qui ont jalonné ces évolutions parallèles. Mais l'importance du *danzón* et du *son* (mot qu'on aurait souhaité voir imprimé en caractères italiques) dans ce processus est soulignée à juste titre, étant donné qu'ils ont engendré des formes populaires dérivées qui ont abouti à la création de la salsa.

Le chapitre II est consacré aux années 1920 et 1930 à Cuba, décennie au cours de laquelle débutent le tourisme et la spéculation yankee, l'américanisation et la propagation des danses populaires, notamment du *bolero* cubain. Le chapitre suivant traite des débuts de la musique latine à New York entre immigrés cubains et portoricains, et de la tendance naissante à l'affadir, mais aussi à créer de nouveaux types de formations instrumentales et un répertoire davantage adapté aux goûts du public américain: la *rumba* et la *conga* «de salon». Le chapitre IV décrit «L'âge d'or» de la musique à Cuba (1935-1950) et le retour des orchestres *charanga* qui revivifient le *danzón*, entraînant la création du *mambo* (1938), puis du *cha-cha-cha* en 1950. Le *filin* (de l'anglais *feeling*), style de chant romantique issu de la *trova* (chant des troubadours) et des *crooners* américains, apparaît au début des années cinquante et engendre la *nueva canción* et la *nueva trova* dans les années 1960 (donc après la révolution castriste). L'auteur considère que ce nouveau style de *protest song* est «souvent tendancieux, insistant plus sur le message de la mélodie que sur le rythme» (p. 57). Libre à Isabelle Leymarie d'avoir ses préférences et de mépriser ce genre, pratiqué notamment depuis de nombreuses années par le chanteur Pablo Milanés. Mais ne fait-elle pas preuve de partialité lorsqu'elle s'exprime ainsi?

Dans le New York d'après-guerre, Broadway s'enthousiasme pour le dancing Palladium où se concocte le *Latin Jazz* (chap. 5), mélangeant musiciens blancs et noirs américains et Cubains immigrés. C'est la période qui voit naître de nombreux groupes, par exemple les Afro-Cubans de Bauza et Machito et s'affirmer

des musiciens prestigieux comme Mongo Santamaria, Chano Pozo ou Tito Puente. C'est aussi l'époque à partir de laquelle le jazz et le be-bop adoptent des rythmes et thèmes inspirés du répertoire cubain (*A night in Tunisia* de Gillespie), que se constituent les petites formations de type «*combo*» et que le jazz cubain se développe, notamment avec le groupe Irakere dans les années 1970.
Après avoir décrit le retour des musiques d'inspiration folklorique à Cuba dès la révolution (chap. VI), l'auteur explique le vrai démarrage de la salsa à New York, dès la rupture des relations avec Cuba (1961), par la prédominance des musiciens portoricains et par la «fusion» entre musiques latines, soul et pop des années soixante (chap. VII).
Dans les deux derniers chapitres, Isabelle Leymarie fait les historiques successifs des musiciens et des formes de musiques populaires à Porto Rico et St Domingue (chap. VIII) et du rayonnement de la salsa et du Latin Jazz dans le monde, en partant de l'Europe des années vingt et trente, sans oublier l'Afrique et la «rumba zaïroise» ni le reste de l'Amérique latine et des Etats-Unis (chap. IX).
On l'aura remarqué, l'alternance des chronologies, des lieux géographiques et des genres musicaux confère à ce petit livre très dense un caractère de récurrence parfois laborieux, accentué par l'énumération systématique des noms. On a l'impression que l'auteur veut absolument faire l'étalage de ses – certes vastes – connaissances en la matière. Un tableau chronologique et synthétique aurait parfois peut-être été préférable, et on regrette l'absence d'un glossaire, d'une bibliographie et d'une discographie des sources principales.

François Borel

Bernard LORTAT-JACOB: ***Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue.*** Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1994. 169 p. Collection Savoir: Lettres.

Dans les disciplines relevant de l'anthropologie culturelle, les prémisses d'une enquête ou même d'une spécialisation découlent généralement d'un processus subliminal mal défini, que la pudeur scientifique interdit d'aborder frontalement. Hasard, affinité élective, vocation ou opportunisme? Peu importe, nous dira-t-on: seuls comptent les résultats, pour autant qu'ils répondent à l'éthique du «scientifiquement correct», c'est-à-dire qu'ils viennent combler une lacune de la Science et qu'ils soient étayés par une méthodologie rigoureuse, originale et explicitée. Et pourtant, c'est bien suite à une espèce de prémonition identificatoire que tel chercheur s'est irrésistiblement laissé attirer par tel domaine ou tel terrain, dont les notions préliminaires – livresques et autres – qu'il a pu en acquérir ont fortifié en lui la conviction que c'est là et non ailleurs qu'il pourrait laisser s'épanouir une propension cachée de son âme, voire réaliser son ambition secrète d'accéder à une forme exotique d'initiation sans équivalent dans sa

des musiciens prestigieux comme Mongo Santamaria, Chano Pozo ou Tito Puente. C'est aussi l'époque à partir de laquelle le jazz et le be-bop adoptent des rythmes et thèmes inspirés du répertoire cubain (*A night in Tunisia* de Gillespie), que se constituent les petites formations de type «*combo*» et que le jazz cubain se développe, notamment avec le groupe Irakere dans les années 1970.
Après avoir décrit le retour des musiques d'inspiration folklorique à Cuba dès la révolution (chap. VI), l'auteur explique le vrai démarrage de la salsa à New York, dès la rupture des relations avec Cuba (1961), par la prédominance des musiciens portoricains et par la «fusion» entre musiques latines, soul et pop des années soixante (chap. VII).
Dans les deux derniers chapitres, Isabelle Leymarie fait les historiques successifs des musiciens et des formes de musiques populaires à Porto Rico et St Domingue (chap. VIII) et du rayonnement de la salsa et du Latin Jazz dans le monde, en partant de l'Europe des années vingt et trente, sans oublier l'Afrique et la «rumba zaïroise» ni le reste de l'Amérique latine et des Etats-Unis (chap. IX).
On l'aura remarqué, l'alternance des chronologies, des lieux géographiques et des genres musicaux confère à ce petit livre très dense un caractère de récurrence parfois laborieux, accentué par l'énumération systématique des noms. On a l'impression que l'auteur veut absolument faire l'étalage de ses – certes vastes – connaissances en la matière. Un tableau chronologique et synthétique aurait parfois peut-être été préférable, et on regrette l'absence d'un glossaire, d'une bibliographie et d'une discographie des sources principales.

François Borel

Bernard LORTAT-JACOB: ***Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue.*** Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1994. 169 p. Collection Savoir: Lettres.

Dans les disciplines relevant de l'anthropologie culturelle, les prémisses d'une enquête ou même d'une spécialisation découlent généralement d'un processus subliminal mal défini, que la pudeur scientifique interdit d'aborder frontalement. Hasard, affinité élective, vocation ou opportunisme? Peu importe, nous dira-t-on: seuls comptent les résultats, pour autant qu'ils répondent à l'éthique du «scientifiquement correct», c'est-à-dire qu'ils viennent combler une lacune de la Science et qu'ils soient étayés par une méthodologie rigoureuse, originale et explicitée. Et pourtant, c'est bien suite à une espèce de prémonition identificatoire que tel chercheur s'est irrésistiblement laissé attirer par tel domaine ou tel terrain, dont les notions préliminaires – livresques et autres – qu'il a pu en acquérir ont fortifié en lui la conviction que c'est là et non ailleurs qu'il pourrait laisser s'épanouir une propension cachée de son âme, voire réaliser son ambition secrète d'accéder à une forme exotique d'initiation sans équivalent dans sa

propre culture. La recherche sur le terrain – «ce mélange d'idylle et de drame», selon la jolie formule de Bernard Lortat-Jacob (p. 168) – ne serait-elle pas toujours aussi pour une part celle du Paradis perdu?

Quelles que soient les motivations de leurs auteurs, les récentes découvertes ethnomusicologiques ont considérablement élargi le champ de notre expérience musicale; nous pouvons aujourd'hui nous laisser bercer par l'illusion que nous en savons plus, puisqu'il nous est possible d'écouter pratiquement toutes les musiques du monde et de nous informer sur leurs tenants et aboutissants avec la même distance académique, c'est-à-dire sans effort particulier, confortablement assis dans notre fauteuil[1].

Le livre de Bernard Lortat-Jacob retrace, pour sa part, une expédition plausible, sinon avérée, chez les Moutaléros (litt. «hommes du ciel»), Indiens de la Sierra Madre, une région montagneuse aride du Guatemala[2]. Conçu comme une relation à deux niveaux, d'une part la mise en forme de ses réflexions intimes, de l'autre une série de brefs articles destinés à une revue culturelle animée par le Señor Director de l'Institut de Ciudad Guatemala[3], ce récit nous fait partager la lente immersion d'un hypothétique chercheur dans le quotidien d'un peuple somme toute bien ordinaire, avec ses petites manies, ses grandes peines et sa propension démesurée pour la *chicha*, la bière de maïs locale. «Qui sont donc ces "Moutaléros"?» se demande-t-il. «Rien d'autre que les sosies des gens de la montagne que j'ai longtemps fréquentés en Afrique, en Sardaigne, dans les Alpes ou les Balkans. Je ne leur ai prêté aucune particularité flagrante» (p. 166). Et pourtant, même si leur village ne figure sur aucune carte et si leur nom

---

[1] Nous pouvons disserter savamment sur les expressions coutumières de peuples aussi lointains que les Arombaya, polyphonistes bavards de la forêt tropicale du Lassito appelés Banda-Simha par les tribus voisines, les 'Hugo'Hugo, incorruptibles yodleur-youtzeurs des îles Philémon, ou encore les Janjac du Grand Nord, dont les jeux de nez se sont fait connaître à travers les savantes élucubrations des tenants de la tétranattiologie musicale. Parallèlement, les grandes traditions musicales du mythique Orient ont été livrées à notre appréciation dans toute leur ampleur et leur diversité; les dernières recherches menées en Alsastan intérieur nous ont ouverts aux subtilités du *mash-magom*, le chant extatique des derviches Düüringjan; celles sur la musique du Sultanat de Brunet nous ont fait goûter aux délices du jeu des gongs à mamelon appariés; quant à l'application systématique de la psychanalyse récidiviste au domaine du *shah-brieh*, la petite musique délatoire du Palais royal de Sohr-bôn, elle a mis à jour une des manifestations les plus raffinées de la dynastie injustement méconnue des Ianklôd, sinon les bases d'une méthodologie toujours appréciée à sa juste valeur [Signalons, au cas où cela n'était pas évident, que cette note et les deux suivantes relèvent délibérément de la critique-fiction, ceci en écho de l'ethnomusicologie-fiction de Lortat-Jacob].

[2] Précisons d'emblée – d'autant plus que l'auteur omet de le signaler – que la Sierra Madre est cette montagne que les missionnaires sitarites du XIX[e] siècle avaient nommée Mount St.-Patrick en la mémoire d'un de leurs frères, tragiquement frappé par un mal mystérieux alors incurable – une sorte de *rāgatāla* de type endémique – alors qu'il était sur le point de se faire convertir par les indigènes de l'Hindousthan oriental. Parmi les travaux de frère Patrick le Sitarite, on peut citer son précieux manuscrit *Hindusthānī Bāba Kantīna* (s.l.n.d.); voir aussi la remarquable biographie que lui a consacrée le révérend père Duchemin sous le titre: *La vie et l'œuvre exemplaires de frère Patrick le Sitarite* (Louvain: Desclefs des Champs, 1864).

[3] Il s'agit probablement du périodique d'ethnoparapsychologie interactive *El Sendero Oscuro* (la référence n'est pas indiquée).

n'apparaît dans aucun atlas ni répertoire ethnographique, ces sympathiques Indiens sont crédibles; ils prennent même une réalité singulière sous la plume alerte de Lortat-Jacob, à tel point que le lecteur se surprend à leur accorder une identité à laquelle ils n'ont pourtant jamais eu l'occasion de prétendre.

Etant ethnomusicologue, l'auteur se doit de porter l'essentiel de son discours sur l'univers sonore des Moutaléros, lequel apparaît *a priori* d'une singulière pauvreté: procédant de la plus grande économie esthétique, les mélodies de leur chant ne sont faites que de trois ou quatre notes, et aucun instrument ne vient en compléter le tableau. La musique moutaléra consiste, selon Lortat-Jacob, en un chant appelé *laiyāla* (plur. *laiyāli*: indice d'une ancienne émigration arabe? La question n'est pas abordée), un chant qui «habite le coeur» (p. 43), et dont la détention – individuelle chez les hommes et collective chez les femmes – semble être l'apanage de l'âge adulte. Mais, et nous voici maintenant au centre de l'enquête, les *laiyāli* auraient été révélées aux hommes par les génies de la rivière et, selon les indiscrétions du chamane Charango, le système musical qui les sous-tend serait «l'image inversée du ciel "qui se reflète dans le lac Atitlan"» (p. 140). Sa démonstration conduit l'auteur à affirmer que la musique moutaléra «n'est pas une simple suite de sons, mais l'image acoustique du monde» (p. 128), qu'elle relève d'une réelle vision cosmogonique, aux applications tant sociales et éthiques que rituelles, et qu'elle procède en outre d'un remarquable sens de l'abstraction géométrique. Cette constatation réconfortante de la cohérence d'une pensée musicale apparaît comme la justification ultime de la présence de l'ethnomusicologue parmi «ses» Indiens; elle lui permet déjà en outre de rêver à la thèse qu'il envisage d'en tirer et à la chaire professorale à laquelle il pourra alors prétendre.

Il semble bien qu'avant leur émigration forcée, les *campesinos* de la Sierra Madre aient connu l'usage des flûtes, demeurées dans la mémoire des anciens. Mais les contingences paraissent avoir provoqué leur disparition; en effet, «sur leurs nouvelles terres, les arbres ne poussent pas: les hautes collines n'offrent qu'un bois ligneux qui s'effiloche sous le couteau» (p. 79). Quant au hochet rituel en bois de *malvacea*, seul objet moutaléro aux propriétés acoustiques évidentes, le chamane en a récemment remplacé le dernier exemplaire par «un gros phare de moto – une Harley-Davidson – qu'il a monté sur un bâton» et qui, agité comme un grelot, aurait la faculté de voyager jusque «sur la lune, comme les Américains» (p. 136).

Les incidences sociales et spirituelles, à notre avis essentielles, de cette mutation sont hélas laissées à notre appréciation: l'adoption d'un outil exogène – et, qui plus est, irreproductible par la technologie moutaléra – n'est-elle pas ici le signe d'un irréversible processus d'acculturation et de dépendance? Sa première conséquence attestée est l'adhésion du chamane à l'idéologie importée du *sueño (norte)-americano*, dont il considère désormais les applications comme supérieures aux méthodes traditionnelles de voyage astral. Il est à prévoir que ce mépris d'une connaissance jugée désuète par son unique détenteur conduira nécessairement à la rupture de sa chaîne de transmission et à son rejet par la communauté entière. La perte définitive d'un principe fondamental du système de pensée

moutaléro et, à plus ou moins long terme, l'effondrement de ce système sont dès lors inéluctables; la vision ancestrale du déroulement cyclique du temps sera alors remplacée par celle de son évolution linéaire caractérisant la cosmologie *gringa*. Or l'histoire nous enseigne que celle-ci a toujours servi à justifier implicitement le «droit d'ingérence» que se sont arrogés ses zélateurs afin de «pacifier» les peuples et de leur imposer leur loi, dont la récupération d'un vieux phare de moto n'est ici qu'un signe avant-coureur. Ces remarques inciteront peut-être l'auteur à retourner un jour sur le terrain, ne serait-ce que pour y mesurer les effets d'une observation organologique apparemment insignifiante.

Lortat-Jacob maîtrise bien le jeu de la science-fiction, un jeu auquel on se laisse d'autant plus volontiers prendre que son seul but – hormis probablement la jouissance d'inaugurer un nouveau genre littéraire – est être d'en profiter pour glisser dans son récit quelques idées originales sur les fondements méthodologiques de toute recherche ethnomusicologique. On reconnaît une démarche déjà entamée dans ses *Chroniques sardes*[4], une démarche dont le principe est de ne pas chercher à occulter les procédés de l'enquête, mais au contraire de valoriser la subjectivité de son auteur en tant que critère de pertinence; et si, comme il le confesse, l'ethnologue des Moutaléros paraît prendre plaisir à se mettre en scène, c'est, nous dit-il, «pour mieux révéler les dessous de sa petite science» (p. 168). Peu importe dès lors l'objet de l'observation, ni même que cet objet soit illusoire: le propos concerne ici délibérément – et même exclusivement – le regard porté par le chercheur sur son travail et sur son métier de façon générale, ou plutôt «l'oreille de l'ethnologue», puisque c'est de musique qu'il s'agit.

Laurent Aubert

Allyn MINER. ***Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries.*** Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1993. 265 p. Intercultural Music Studies 5, Berlin: International Institute for Traditional Music.

A partir de sources orales, écrites et iconographiques, cet ouvrage remarquable retrace l'histoire des deux principaux instruments de la musique savante de l'Inde du Nord. Si le passé récent du *sitār* et du *sarod* était relativement bien connu, il n'en allait en revanche pas de même des époques antérieures, que les interprètes actuels enrobent volontiers de légendes souvent fascinantes et parfois pleines d'enseignements, mais dans l'ensemble surtout destinées à valoriser leur propre lignage.

---

[4] Bernard Lortat-Jacob: *Chroniques sardes.* Paris: Julliard, 1990. Voir notre compte rendu *in*: *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 4, 1991: 281-283.

moutaléro et, à plus ou moins long terme, l'effondrement de ce système sont dès lors inéluctables; la vision ancestrale du déroulement cyclique du temps sera alors remplacée par celle de son évolution linéaire caractérisant la cosmologie *gringa*. Or l'histoire nous enseigne que celle-ci a toujours servi à justifier implicitement le «droit d'ingérence» que se sont arrogés ses zélateurs afin de «pacifier» les peuples et de leur imposer leur loi, dont la récupération d'un vieux phare de moto n'est ici qu'un signe avant-coureur. Ces remarques inciteront peut-être l'auteur à retourner un jour sur le terrain, ne serait-ce que pour y mesurer les effets d'une observation organologique apparemment insignifiante.

Lortat-Jacob maîtrise bien le jeu de la science-fiction, un jeu auquel on se laisse d'autant plus volontiers prendre que son seul but – hormis probablement la jouissance d'inaugurer un nouveau genre littéraire – est être d'en profiter pour glisser dans son récit quelques idées originales sur les fondements méthodologiques de toute recherche ethnomusicologique. On reconnaît une démarche déjà entamée dans ses *Chroniques sardes*[4], une démarche dont le principe est de ne pas chercher à occulter les procédés de l'enquête, mais au contraire de valoriser la subjectivité de son auteur en tant que critère de pertinence; et si, comme il le confesse, l'ethnologue des Moutaléros paraît prendre plaisir à se mettre en scène, c'est, nous dit-il, «pour mieux révéler les dessous de sa petite science» (p. 168). Peu importe dès lors l'objet de l'observation, ni même que cet objet soit illusoire: le propos concerne ici délibérément – et même exclusivement – le regard porté par le chercheur sur son travail et sur son métier de façon générale, ou plutôt «l'oreille de l'ethnologue», puisque c'est de musique qu'il s'agit.

Laurent Aubert

Allyn MINER. ***Sitar and Sarod in the 18th and 19th Centuries.*** Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1993. 265 p. Intercultural Music Studies 5, Berlin: International Institute for Traditional Music.

A partir de sources orales, écrites et iconographiques, cet ouvrage remarquable retrace l'histoire des deux principaux instruments de la musique savante de l'Inde du Nord. Si le passé récent du *sitār* et du *sarod* était relativement bien connu, il n'en allait en revanche pas de même des époques antérieures, que les interprètes actuels enrobent volontiers de légendes souvent fascinantes et parfois pleines d'enseignements, mais dans l'ensemble surtout destinées à valoriser leur propre lignage.

---

[4] Bernard Lortat-Jacob: *Chroniques sardes.* Paris: Julliard, 1990. Voir notre compte rendu *in*: *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 4, 1991: 281-283.

Ayant elle-même suivi un apprentissage rigoureux de la pratique du *sitār* parallèlement à ses études à l'université de Bénarès, Allyn Miner s'inscrit ainsi dans le courant d'interprètes-chercheurs également représenté par des auteurs comme Manfred Junius, Regula Burckhardt Qureshi, Patrick Moutal, Joep Bor, James Kippen ou Philippe Bruguières, pour n'en citer que quelques-uns, et dont Alain Daniélou fut à certains égards un précurseur ; d'où son intérêt notamment pour l'histoire de la pratique instrumentale, comme elle le signale dans sa préface, et dont ce livre rend compte avec ampleur et acuité.

La première partie (p. 15-71) décrit l'origine et le développement des deux instruments. En ce qui concerne l'invention du *sitār*, le rôle du fameux Amir Khusrau (1253-1325), musicien légendaire de la cour du sultan de Delhi Allauddin Khilji, auquel est aussi attribuée la création de nombreux genres musicaux, y est ainsi reconsidéré à la lumière d'une documentation ample et souvent contradictoire. La première mention du terme de *sitār* rencontrée par Miner dans la littérature indienne ne remonte en effet qu'à 1739, associée à celle d'un certain Khusrau Khan, également connu sous le nom d'Amir Khusrau, musicien à la cour de Delhi. Celui-ci fut donc probablement confondu avec son éminent homonyme par de précédents auteurs, trop contents de conférer ainsi à l'instrument un demi-millénaire supplémentaire de respectabilité. Quant à l'iconographie indienne, aucun *sitār* n'y apparaît avant 1790, et la distinction organologique avec le *tambūr* – un luth à long manche également connu en Turquie, en Perse et en Asie centrale – représenté dans les miniatures des époques antérieures est ici clairement explicitée.

A partir de cette période, les descriptions, les représentations picturales et les traités deviennent de plus en plus nombreux et précis, ce qui permet à l'auteur de brosser un tableau remarquablement détaillé des différents stades de développement et des écoles régionales dans les domaines de la facture, de l'accord et du jeu du *sitār*. Une brève analyse d'instruments dérivés comme le *surbahār*, sorte de *sitār* basse, et les vièles *tāūs*, *isrāj* et *dilruba*, conclut cette deuxième section du livre consacrée aux mutations du *sitār* (p. 35-59).

Mieux connu que celui du *sitār*, le passé du *sarod* est généralement associé au *rabāb*. Mais, le terme de *rabāb* (*rubab*, *rebab*, *rabob*...) désigne, au moins depuis le X^{e} siècle, d'innombrables types de cordophones dans l'ensemble du monde islamique, et la principale question concernant la dérivation du *sarod* contemporain est de savoir de quel *rabāb* il procède. Comme le *rabāb* indo-persan, le *sarod* fait partie de la catégorie des luths échancrés (*barbed lutes*) et sa caisse de résonance est tendue d'une peau. Or, le *rabāb* le plus fréquemment représenté dans les miniatures mogholes et pahadi du XVII^{e} au XIX^{e} siècle est le *dhrupad rabāb*, associé à la personnalité quasi mythique de Miya Tansen, musicien de la cour de l'empereur Akbar (1556-1605). Selon notre auteur, si le *dhrupad rabāb* est manifestement l'ancêtre principal du *sursingār*, un luth aujourd'hui quasiment obsolète, le *sarod* dériverait en revanche du modèle joué encore aujourd'hui en Afghanistan, au Pakistan et au Cachemire.

La première mention connue du terme de *sarod* date d'environ 1830, et elle correspond à la période à laquelle les cordes de boyau du luth afghan commencent à

être remplacées par des cordes métalliques. L'adaptaption d'une touche métallique sur son manche, une des principales caractéristiques du *sarod* contemporain, semble, quant à elle, n'avoir été effectuée que vers 1860 par Na'matullah Khan, un musicien de Calcutta, père du fameux Karamatullah Khan.

Intitulée «Centres, formes et innovateurs», la deuxième partie de l'ouvrage (p. 73-158) situe le développement de la pratique musicale dans son contexte social et politique. L'époque de l'empereur Aurangzeb (1659-1707), qui annonce le déclin de l'empire moghol, est marquée par son puritanisme et son rejet de toute pratique musicale à la cour. Les cent cinquante ans qui suivront sa mort resteront ainsi dans les annales comme une «période noire et tragique de l'histoire de l'Inde», comme l'exprime l'historien K.K. Datt (cité p. 78).

Pendant la fin du XVIII[e] et la première moitié du XIX[e] siècle, alors que le nord du sous-continent était presque totalement sous le contrôle de la célèbre Compagnie des Indes orientales, la musique allait néanmoins connaître un développement spectaculaire, notamment à la cour des *navāb* de Delhi, de Lucknow, de Rampur et de Bénarès. C'est à cette époque que de nouvelles formes vocales comme le *khyāl*, puis le *thumrī*, connurent leur essor, de même que la danse *kathak*. Quant à la musique purement instrumentale, elle se dégagea de son rôle subalterne par rapport au chant pour devenir une expression indépendante à part entière. A travers l'évocation de figures hautes en couleurs comme celles de Masit Khan, de Rahimsen, de Ghulam Raza ou de Ghulam Muhammad, l'auteur nous brosse un tableau fourmillant de détails pittoresques et éloquents de la vie musicale durant les dernières phases de l'empire moghol.

La répression britannique de 1857-58 marque une rupture importante, non seulement sur le plan politique, mais également en ce qui concerne le devenir des musiciens, contraints par l'éclatement du système qui les soutenait de se chercher de nouveaux débouchés. La fondation, en 1881, de la Bengal Academy of Music par Sourindro Mohun Tagore, un aristocrate intellectuel de Calcutta, est un exemple significatif de ce courant de défense de la culture indienne, et en particulier hindoue, contre le dénigrement systématique dont elle faisait l'objet de la part du pouvoir colonial (p. 147-148). Le Bengale devient alors un des principaux bastions de la musique instrumentale, et plusieurs prestigieux joueurs de *sitār*, de *surbāhār* et de *sarod* bengalis sont demeurés parmi les personnalités musicales les plus marquantes de l'époque.

La dernière partie du livre (p. 159-232) est consacrée aux «Techniques et compositions» instrumentales telles qu'elles sont décrites dans les anciens traités, ainsi qu'à la terminologie s'y référant. Des exemples de transcriptions musicales en notation indienne, comme celles proposées par Safdar Husain Khan dans son «*Qānūn-i sitār*», dont la première édition date de 1871, ou par Sadiq Ali Khan, l'auteur du «*Sarmāya-i 'ishrat*» (1875), permettront au lecteur déjà familiarisé de saisir les principaux courant de la musique instrumentale coexistant en Inde à la fin du siècle dernier. Un chapitre important (p. 180-204) est consacré à la figure de Masit Khan, un sitariste de la fin du XVIII[e] siècle, à qui l'on doit la codification des techniques de jeu du *sitār*; un autre (p. 205-215) à son contemporain Firoz Khan, qui allait imposer un style de composition spécifique au *sarod*.

Un des principaux mérites du travail d'Allyn Miner est de mettre en lumière l'importance des sources écrites, et tout particulièrement de celles constituant la troisième partie de son ouvrage, trop souvent ignorées, tant il est vrai que la musique savante de l'Inde du Nord est habituellement considérée comme une tradition essentiellement orale. Cette analyse minutieuse contribue donc à remettre les pendules à l'heure dans la mesure où elle situe cette musique dans une perspective autant, et peut-être même plus, historique qu'ethnomusicologique. Cette étude, une des plus sérieuses et des mieux documentées sur le sujet, est en outre assortie d'une iconographie abondante et judicieusement sélectionnée, qui, en dépit d'une reproduction un peu pâle et insuffisamment contrastée, vient en confirmer le propos de façon magistrale.

Laurent Aubert

Francis TUPPER: ***Musiques de l'Inde du Nord. Guide d'écoute et discographie CD.*** Paris: Editions du Makar, 1993. 191 p.

La musique savante de l'Inde du Nord est aujourd'hui une valeur sûre au sein des traditions orientales. Un quart de siècle après la période d'engouement qui la propulsa sur le devant de la scène internationale, elle demeure une des musiques extra-européennes les mieux représentées dans nos salles de concert et les bacs de nos disquaires. Mais, en dépit de sa popularité en Occident, cet art subtil et éminemment créatif n'est pas d'un accès facile, quoi qu'on en pense, tant les codes qui en régissent l'apparente liberté d'expression sont précis et rigoureux. A défaut d'une initiation directe, toujours possible par la fréquentation individuelle d'un interprète qualifié, l'amateur désireux de s'informer trouvera ici les notions essentielles qui lui permettront d'affiner son écoute et de mieux discerner les principes et les critères esthétiques de cette musique.

Le petit livre de Francis Tupper a le mérite de la concision et de la clarté du langage, mais pas toujours celui de la rigueur scientifique, à laquelle il ne prétend d'ailleurs pas. Il n'apporte en outre, il faut bien le dire, aucune information substantielle qui n'ait déjà été formulée à maintes reprises en des termes semblables. Pour le lecteur exclusivement francophone, les ouvrages de Ravi Shankar (1970), d'Alain Daniélou (1966, réédition revue et complétée en 1985)[1] et de Patrick Moutal (1987)[2] cités dans sa bibliographie constituent en effet une base largement suffisante à l'appréciation de la musique hindoustanie. Quant aux publications en anglais sur le sujet, elles sont innombrables, et les onze titres mentionnés en fin de volume n'en donnent qu'un aperçu très partiel.

---

[1] Voir notre compte rendu dans *Le Monde de la Musique* 84/1985: 80.

[2] Voir notre compte rendu dans *Cahiers de musiques traditionnelles* 1/1988: 210-213.

Un des principaux mérites du travail d'Allyn Miner est de mettre en lumière l'importance des sources écrites, et tout particulièrement de celles constituant la troisième partie de son ouvrage, trop souvent ignorées, tant il est vrai que la musique savante de l'Inde du Nord est habituellement considérée comme une tradition essentiellement orale. Cette analyse minutieuse contribue donc à remettre les pendules à l'heure dans la mesure où elle situe cette musique dans une perspective autant, et peut-être même plus, historique qu'ethnomusicologique. Cette étude, une des plus sérieuses et des mieux documentées sur le sujet, est en outre assortie d'une iconographie abondante et judicieusement sélectionnée, qui, en dépit d'une reproduction un peu pâle et insuffisamment contrastée, vient en confirmer le propos de façon magistrale.

Laurent Aubert

Francis TUPPER: ***Musiques de l'Inde du Nord. Guide d'écoute et discographie CD.*** Paris: Editions du Makar, 1993. 191 p.

La musique savante de l'Inde du Nord est aujourd'hui une valeur sûre au sein des traditions orientales. Un quart de siècle après la période d'engouement qui la propulsa sur le devant de la scène internationale, elle demeure une des musiques extra-européennes les mieux représentées dans nos salles de concert et les bacs de nos disquaires. Mais, en dépit de sa popularité en Occident, cet art subtil et éminemment créatif n'est pas d'un accès facile, quoi qu'on en pense, tant les codes qui en régissent l'apparente liberté d'expression sont précis et rigoureux. A défaut d'une initiation directe, toujours possible par la fréquentation individuelle d'un interprète qualifié, l'amateur désireux de s'informer trouvera ici les notions essentielles qui lui permettront d'affiner son écoute et de mieux discerner les principes et les critères esthétiques de cette musique.

Le petit livre de Francis Tupper a le mérite de la concision et de la clarté du langage, mais pas toujours celui de la rigueur scientifique, à laquelle il ne prétend d'ailleurs pas. Il n'apporte en outre, il faut bien le dire, aucune information substantielle qui n'ait déjà été formulée à maintes reprises en des termes semblables. Pour le lecteur exclusivement francophone, les ouvrages de Ravi Shankar (1970), d'Alain Daniélou (1966, réédition revue et complétée en 1985)[1] et de Patrick Moutal (1987)[2] cités dans sa bibliographie constituent en effet une base largement suffisante à l'appréciation de la musique hindoustanie. Quant aux publications en anglais sur le sujet, elles sont innombrables, et les onze titres mentionnés en fin de volume n'en donnent qu'un aperçu très partiel.

---

[1] Voir notre compte rendu dans *Le Monde de la Musique* 84/1985: 80.

[2] Voir notre compte rendu dans *Cahiers de musiques traditionnelles* 1/1988: 210-213.

La «Discographie CD» constitue à elle seule le tiers du livre (p. 104-169). Riche de près de deux cents entrées, elle présente tout d'abord, par ordre alphabétique, les grands noms de la musique classique et semi-classique de l'Inde du Nord, tant vocale qu'instrumentale, et tous genres confondus (*dhrupad*, *khyāl*, *qawwālī*, *ghazal*, *thumrī*...). Suivent, sur les deux dernières pages de cette recension, trois brèves rubriques, «Musiques de la dévotion», «Rāgmālā» (litt. «guirlande de *rāg*) – où n'apparaissent en fait que les quatre premiers volumes d'une anthologie en cours de parution – et «Musiques régionales», regroupant quelques titres jugés représentatifs de ce domaine. On s'étonnera, en comparaison avec l'abondance de ce qui précède, de ne trouver dans la première que six disques dédiés exclusivement à la dévotion krishnaïte, et en particulier au genre *bhajan*. Il eut été souhaitable d'y inclure également les formes religieuses des Sikhs[3], ou encore les splendides chants mystiques des Bauls du Bengale[4], ainsi que le *qawwālī*, expression par excellence du soufisme indo-pakistanais, dont le seul interprète mentionné – et encore l'est-il dans la rubrique «classique» et non pas dans celle-ci – est le charismatique Nusrat Fateh Ali Khan; on n'y rencontre par contre ni les frères Sabri, à la discographie pourtant abondante, ni par exemple l'admirable Jaffar Hussain Khan, dont un très bon disque vient de paraître en France[5].

Quant à la dernière rubrique, fort incomplète, seuls quatre titres y figurent, un sur l'Uttar Pradesh et trois sur le Rajasthan, alors que les publications concernant les formes «régionales» du Nord de l'Inde sont autrement plus nombreuses et d'un intérêt généralement sous-estimé[6]. Mais ce domaine n'a apparemment que peu retenu l'attention de l'auteur, si l'on en juge par la pauvreté du chapitre correspondant consacré plus haut à «la musique des campagnes» (p. 69-70);

---

[3] Voir en particulier *Prayer Music of Sikh, in Bangra Sahib Temple, Delhi*. CD Ethnic Sound Series 21, Victor VDP-1351, 1988.

[4] *Cf. infra*, n. 6.

[5] *Jafar Husayn Khan. Chant Qawwali de l'Inde du Nord*. CD Inédit W 260048, 1993. Voir aussi son *Songs of Popular Islam*. CD World Music Library, King Records KICC 5115, 1989.

[6] Voici à titre d'exemples quelques disques compacts intéressants dans le domaine des musiques populaires de l'Inde du Nord et du Pakistan:
- *Musique populaire de l'Inde du Nord*. CD UNESCO/Auvidis D 8033, 1972/1991;
- *Chants du Bengale*. CD Arion ARN 64214, 1974/1992;
- *Bengale. Chants des «fous»*. CD Le Chant du Monde/Collection Musée de l'Homme-CNRS LDX 274 715, 1979/1990;
- *Soul of the Baul. Prahlad Brahmachari*. CD Ethnic Sound Series 5, Victor CDP-1101, 1987;
- *Vasudev & Shivsundar Baul*. CD VPRO 003;
- *Love and Life in the Punjab. Gurmeet Bawa*. CD World Music Library, King Records KICC 5116, 1989;
- *Rajasthani Folk Music. Traditional music of the Langas and the Manganiyars*. CD Saydisc SDL 401, 1992;
- *Inde – Rajasthan. musiciens professionnels populaires*. CD Ocora C 580044, 1979/1994;
- *Musiques du Rajasthan. Gulabi Sapera*. CD Silex/Mosaïque Y225213, 1993;
- *Inde du Nord. Cachemire et plaine du Gange*. CD Arion ARN 64227, 1977/1993;
- *Pakistani Music. The rubab of Kashmir*. CD World Music Library, King Records KICC 5109, 1981.

c'est fort dommage, car une présentation tant soit peu exhaustive des musiques populaires rurales des différents Etats du Nord de l'Inde aurait pu constituer la réelle originalité de cet ouvrage, tout en justifiant mieux le pluriel de son titre[7].

Nous avons néanmoins ici une source d'informations valable, permettant d'opérer une sélection dans une production qui pèche presque par l'excès de son ampleur, du moins en ce qui concerne la musique savante. Mais – l'auteur de ces lignes est bien placé pour le relever[8] – le problème de ce genre de catalogue est qu'il est dépassé à peine sorti de presse et qu'il demanderait à être constamment actualisé. La comparaison avec la maigre liste fournie par Daniélou en 1985 en témoigne avec éloquence !

Hormis cette discographie, la première présentée en français de façon aussi systématique, l'apport personnel de Tupper se résume en définitive à peu de choses, sinon à actualiser, non sans quelques imprécisions, certaines données déjà abondamment exposées par ses éminents prédécesseurs. Les brefs chapitres traitant des concepts, des genres, des styles et des instruments reprennent ainsi assez scrupuleusement l'essentiel de ce qui figure depuis longtemps dans tous les livres traitant du sujet, en l'assortissant parfois d'appréciations et de commentaires diversement inspirés. L'auteur s'adresse manifestement au grand public, et il n'est pas à blâmer pour autant ; mais le travail avait déjà été fait par d'autres avant lui et rien ne semblait justifier la publication de ce nouvel ouvrage de vulgarisation sur la musique hindoustanie.

Laurent Aubert

---

[8] Cf. notre livre *Musiques traditionnelles. Guide du disque* (Genève: Georg / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991).

[7] Notons que cette compilation n'intègre ni les abondantes productions de musique légère indienne, en particulier celles de la musique de film, n'en déplaise aux inconditionnels de Lata Mangeshkar et de Mohammad Rafi, ni les expériences de *world music* et autres rencontres Est-Ouest auxquelles se sont livrés plusieurs virtuoses indiens avec la complicité de musiciens occidentaux, classiques ou de jazz.

DISQUES

Musique mélanésienne
Quelques publications significatives

Musik aus dem Bergland West-Neuguineas. Irian Jaya. (Musique de la région montagneuse de la Nouvelle Guinée Occidentale, Irian Jaya.) Enregistrements (vers 1975), textes et photos recueillis et édités par Artur Simon (Abteilung Musikethnologie, Museum für Völkerkunde, Arnimallee 27, D-14195 Berlin). Six CD, Museum Collection Berlin CD-20, Vols I & II, 1993. Livret de 180 pages, 22 extraits musicaux, 22 photos, notes en allemand et en anglais. Durée totale: 6h 54' 33".

Voices of the rainforest. Bosavi, Papua New Guinea. (Voix de la forêt tropicale. Bosavi, Paouasie-Nouvelle-Guinée). Enregistrements (1990), textes et photos de Steven Feld. Un CD, Rykodisc RCD 10173 (Pickering Wharf Bldg. C, Salem, MA 01970, USA), 1991. Livret de 30 pages, photos, notes en américain. 11 plages en continu, durée 57'08".

The coast of the Western Province, Papua New Guinea. (Côte de la province occidentale, Papouasie Nouvelle Guinée.) Enregistrements (1963-64), textes et photos de Wolfgang Laade. Music of Man Archive. Un CD, Jecklin Disco JD 655-2 (Jecklin Musikhaus, CH-8024 Zürich),1993. Livret de 16 pages, notes en anglais. Durée 62' 37".

Polyphonies des Îles Salomon (Guadalcanal et Savo). Enregistrements (1974), textes et photos de Hugo Zemp. Un CD, Le Chant du Monde (Paris) LDX 274663, 1990. Coll. CNRS – Musée de l'Homme. Livret de 32 pages en français et en anglais. Durée 42' 51" (réimpression d'un 33 tours).

Îles Salomon. Ensembles de flûtes de Pan 'Are'Are. Enregistrements 1974 et 1977, textes et illustrations de Hugo Zemp. 2 CD, Le Chant du Monde (Paris) LDX 274961-62, 1993. Coll. CNRS – Musée de l'Homme. Livret de 92 pages en français et en anglais. Durée totale 2h 10'. (Nouveaux enregistrements stéréo de morceaux autrefois sur 33 tours, et additions.)

Vanuatu (Nouvelles-Hébrides): Singsing-danis kastom. Musiques coutumières. Enregistrements (années 70) de Peter Crowe et ses collaborateurs, Projet de Traditions Orales des Nouvelles-Hébrides, District Nord. Textes et photos de Peter Crowe. Un CD, VDE 796, Coll. AIMP – XXXIV, 1994. Livret de 32 pages en français et en anglais. Durée 62' 56".

Chants Kanaks. Cérémonies et berceuses. Enregistrements (1984-87) de Jean-Michel Beaudet et Lionel Weiri, texte de J-M Beaudet et Kaloonbat Tein, produit par l'Agence de Développement de la Culture Kanak (BP 378, Nouméa). Un CD, Le Chant du Monde (Paris) LDX 274909, 1990. Colln. CNRS – Musée de l'Homme. Livret (illus.) de 52 pages en français et en anglais. Durée 45' 34".

Cette présentation de quelques CD est prétexte à une introduction partielle aux bases de la musique mélanésienne. Elle se veut élogieuse, mais néanmoins sélective, et ce pour deux raisons: premièrement la discographie comporte encore peu de CD mélanésiens; deuxièmement, la région est riche, complexe et variée, tant sur le plan linguistique que culturel. On estime que la seule Papouasie Nouvelle-Guinée (PNG) compte plus de 750 langues (je n'ai pas les chiffres pour la Nouvelle-Guinée occidentale), les Îles Salomon 80, Vanuatu plus de 100 et la Nouvelle Calédonie une trentaine – soit au total un millier, peut-être 20% des langues connues mondialement? Il existe une certaine homogénéité dans l'environement naturel, partout tropical. Mais par la densité de sa population, par ses courtes distances, par sa variété, la Mélanésie contraste avec la Polynésie. Partout, il est difficile – mais pas impossible – de prédire quelles seront le régions polyphoniques, lesquelles présenteront des ensembles coordonnés de tambours à fente, ou de déterminer quelles seront les échelles mélodiques utilisées, etc. Malgré sa variété, il semble y avoir un «son» mélanésien, identifiable par qui l'a assez entendu, mais qui échappe à la description: c'est de l'ordre du ressenti. La présence et la persistance de la culture musicale traditionnelle présentent un paysage varié; dans quelques régions, mais fort heureusement pas dans toutes, elle a disparu.

Tout comme les arts et la culture matérielle, la danse et la musique mélanésiennes furent très affectées par les contacts extérieurs modifiant les écologies culturelles, source de la diversité des chants et des cérémonies. Il n'y a pas que la rougeole qui a décimé les populations: elles ont aussi perdu la richesse culturelle qu'elles avaient créée et animée.

Quant aux arts immatériels, comment évaluer ce qui a été perdu? La musique et la danse ne pouvaient être aisément collectées, archivées et consignées – jusqu'à un temps récent où magnétophones et caméras ont pu enregistrer ces expressions culturelles. Toutefois ces techniques ne semblent capter que des facsimilés. La seule façon de transporter le chant et la danse hors de leur environnement naturel reste l'import-export de leurs exécutants. Vous avez alors les gens mais pas leur environnement: on ne trouve pas les bons feuillages en Europe ou aux Etats-Unis! Dans les limites du boîtier compact, les livrets de tous ces disques essaient au mieux de pallier l'absence de contexte. Les disques 30 cm étaient

confortables pour le texte, alors que les livrets de CD doivent être limités à 400 mots par page pour ne pas être trop épais et se glisser dans le boîtier plastique, étant conçus pour les besoins du marché de masse de la musique populaire.

Dans le premier disque présenté ici, le livret de 180 pages illustre les problèmes rencontrés pour rendre ce format lisible.Tentative courageuse que cette brochure pour six disques compacts; on souhaiterait seulement que Berlin ait donné de l'anglais une traduction plus idiomatique.Laissons Artur Simon donner le ton. En 1975-75, il a conduit une expédition de recherche pour un musée sur Irian Jaya. Le désir de rencontrer des populations « vierges » dans une ethnologie de l'urgence est compréhensible. Il a eu une chance extraordinaire, contrairement aux gens qu'il a rencontrés. Voici ce qu'il relate avec une inquiétude éloquente:

> *Dite lelalamak* – ils chantent –, *mote selamak* – ils dansent le *mot*, eux les Eipo de la région montagneuse centrale de Nouvelle-Guinée occidentale. Quand nous enregistrions ces chants [...] nous ne pouvions savoir qu'il s'agissait des derniers moments d'une culture traditionnelle de Nouvelle-Guinée [...] Nous découvrions une société sans les perturbations d'influences extérieures, une culture et une société traditionnelles notablement structurées avec une technologie et une économie simple. En contraste avec cette simplicité, existaient *un langage hautement développé et une culture intellectuelle* [...] [c'est moi qui souligne].
>
> Le 12 décembre 1975, j'entrais dans la vallée Eipomek; le 28 avril 1976, je la quittai sans imaginer que le 26 juin Munggona, le village principal [...] serait totalement détruit par un tremblement de terre dévastateur de force 7,6 sur l'échelle de Richter. [...] Le 29 octobre, suivit un autre tremblement de terre violent. [...] La permission pour poursuivre les recherches fut refusée par les autorités indonésiennes. Bientôt les missionnaires fondamentalistes américains commencèrent leur travail. La société des Eipo si sûre d'elle même tomba sous influence extérieure. «A Noël 1980, sous l'influence de l'Unevangelized Fields Mission, ils brûlèrent leurs reliques sacrées et les premiers baptêmes suivirent en 1983.»

Néanmoins, depuis les contacts culturels, certains groupes mélanésiens ont fait preuve d'énergie et d'adaptabilité, et même si les arts représentant le passé ont souvent disparu avec lui; si l'on est optimiste tout ce qu'on peut encore espérer est que la langue préserve les expressions culturelles de ces peuples, car la culture locale n'est jamais totalement détruite, elle est seulement *submergée*, attendant son réveil. L'ennui dans ce cas est que le vocabulaire, n'étant ni utilisé ni renouvelé, finisse par se dégrader partiellement (cf. Crowe 1993:223). Les Eipo seront-ils à jamais capables de chanter et danser le *mot* comme du temps de Simon?

Souhaitons que le bénéfice à court terme soit que certains laissent la poule aux œufs d'or tranquille, que la terre prospère à nouveau grâce aux chants et aux forêts! En attendant, les dieux étrangers tarissent la culture Eipo: les missions,

les autorités politiques, les fléaux de la modernité. Qu'est-il advenu du « langage hautement développé et de la culture intellectuelle »?

Malgré ce sombre tableau, on peut, en manipulant l'intéressant petit livret des CD berlinois, imaginer la richesse que ces sociétés isolées et intactes étaient capables de produire. Les Eipo (en 1976) étaient peu nombreux et travaillaient dur à jardiner, à jouer et à combattre. Le livret dit que les Eipo « vénéraient » les ancêtres (à ce cliché je préfère le terme de « dialoguer » avec ces esprits). Il n'y avait pas de réserve faite avec les surplus des cultures ou les produits de la forêt (seul l'élevage des porcs est accumulation). Les chants sont désarmants de franchise (les enfants chantent l'amour physique); un membre de l'équipe berlinoise explicite habilement le sens des métaphores. Les lamentations sont profondes et terribles. Quand ils dansent, c'est tour à tour amusant (d'une ironie raffinée) et superbe. Ils savent donner voix aux récits sociaux et personnels, car une des vertus de ces six disques est de faire entendre des interprétations cérémonielles ou impromptues (avec tous les bruits locaux habituels et naturels). Il n'y a quasiment pas d'instruments—une guimbarde et des tambours-sablier importés—c'est le corps qui compte. Je relate ces quelques détails pour montrer quelle vivacité il y avait.

On trouve sur ces CD des façons uniques de chanter en chœur qui posent problème à toutes les définitions existantes de la polyphonie. Pourquoi les échelles ou rangs de notes *paraissent*-ils comparativement si « simples »? Les Eipo ont une redoutable capacité d'écoute et de mémorisation, démontrée dans les canons improvisés. Les notes berlinoises ne mentionnent pas les rythmes, bien que la première écoute révèle des pôles de syllabisation rapide (500 par minute) contre des tons soutenus (jusqu'à 10+ secondes), en écho, éblouissants par le contrôle de timbres magnifiques. Entre les deux, des bribes de cellules rythmiques peuvent apparaître, utilisées un temps, ne semblant pas très stables, vers des permutations possibles. Les montagnes (à plus de 3000 m) ont-elles modelé cette musique? Il est difficile de croire à l'arbitraire.

Les notes de Feld sur les sons de la forêt tropicale des Kaluli suggèrent quelques-unes des relations entre l'environnement naturel et la création musicale de l'homme. Ce disque est un geste d'amour envers un peuple menacé, dont la forêt sera bientôt sévèrement touchée par l'exploitation du pétrole, des minéraux et du bois. Le ver est dans le fruit puisque, dit-il, les jeunes ne savent déjà plus être en harmonie avec leur environnement naturel. Feld semble sur le point de poser la fameuse question zen « quel est le son d'une main qui applaudit?», en utilisant l'art délicat de la littérature pour transmettre son sentiment. Bravo! Une partie des bénéfices de ce disque est destinée à la protection de la forêt tropicale.

Feld, dans ses annotations, fait un usage judicieux des termes kaluli traduits, tels que « soulevé par delà le son » (« *lift-up-over sounding* »), quelque chose de l'ordre de la transcendance émotionnelle apportée musicalement. Les termes locaux pour les moments du jour et de la nuit ou pour l'aube et le crépuscule sont très évocateurs. A première vue, ce disque n'est pas strictement ethnomusicologique. Il contient peu de musique: des chants de travail, une guimbarde, du

tambour et un extrait de chant cérémoniel. Les timbres des voix parlées et chantées sont cousins des timbres Eipo et ni leur environnement ni leurs lointains ancêtres papous ne seraient dissemblables. L'équipe de Berlin et Feld ont des approches de terrain différentes, et même si ce dernier a travaillé avec des collaborateurs (voir Feld 1982, 1991 et Schulte-Tenckhoff 1988), il semble avoir été seul la plupart du temps. La grande valeur du CD de Feld réside dans ceci: vous pouvez, en tant qu'auditeur, vous transporter là où il est allé, et je crois qu'il ferait un bon document de formation à l'écoute même pour les plus tenaces d'entre nous qui pourraient écouter Feld, faire une pause puis passer aux disques berlinois pour qu'au repas on puisse débattre des points musicaux et moraux pertinents. Le lendemain, le voyage imaginaire peut faire le tour de îles mélanésiennes, débutant au Trans-Fly dans l'ordre de la discussion ci-dessous.

Le paysage sonore de Feld inspire la création d'un néologisme. Nous avons la monophonie, l'hétérophonie (dont les Russes distinguent au moins quatre types) et, grâce aux paysages sonores de Feld, nous pourrions ajouter l'*écophonie* – ou «en résonance avec l'environnement» tantôt par mimétisme tantôt en contrepoint. Le terme d'écophonie, pris dans ce sens, rappelle Stravinsky qui, par le mot «symphonie», signifiait simplement «sonner ensemble» plutôt que la forme orchestrale classique européenne, comme dans sa pièce commémorative pour Claude Debussy, *Symphonies pour instruments à vent.*

Si les Eipo et les Kaluli sont des Papous, héritiers de 40 000 ans d'occupation de la Nouvelle-Guinée, les Mélanésiens insulaires d'origine austronésienne ne peuvent, eux, revendiquer que 4000 ans à peine.Si leur technologie ne va pas au delà du néolithique, leurs ancêtres ont utilisé leur esprit et leur corps valeureux pour conquérir le Pacifique (Irwin 1992). Revenons, alors, sur ce voyage, ce contour descendant du croissant mélanésien, pour mentionner le CD de Laade sur la province occidentale de PNG, du côté nord équatorial du Détroit de Torres.

Les peuples du Trans-Fly furent enregistrés pour la première fois par le photographe australien Frank Hurley en 1921, sur cylindres (que l'auteur de ces lignes essaie de retrouver). Une des photos de Hurley le montre «enregistrant un concert» où les détails physiques de la vie villageoise traditionnelle *paraissent* peu touchés par les contacts culturels. Sur le CD de Laade, enregistré 40 ans plus tard, l'évidence auditive semble maintenant «moins nette». Le chant est moins assuré par contraste avec «l'allure» de la situation du temps de Hurley. Laade a travaillé sur la côte d'une région étendue où le contact avec les insulaires du Détroit de Torres depuis longtemps acculturés (missionnaires, pêcheurs de perles) avait été considérable. Le livret donne des indications utiles sur les ruptures dont a souffert la région depuis, notamment les efforts pour faire disparaître l'activité des chasseurs de têtes à partir de la fin du XIX^{e} siècle. Le travail de Laade représente un genre d'ethnomusicologie de sauvegarde qui est et a été dans les années soixante aussi importante que celle d'urgence – c'est-à-dire le travail de terrain entrepris quand on pense que la rupture ou la mutation culturelle est imminente). Laade connaît aussi l'aspect probablement transitoire des

styles populaires et a habilement inclu quelques «danses des îles» modernes interprétées à la «guitare» ou du type «stringband» appelé dans certaines régions de PNG «lokal musik» (cf. Webb 1993).

Au sud est de la PNG, nous arrivons aux îles Salomon dont nous savons maintenant qu'elle furent, à l'origine, peuplées 30 000 ans avant notre ère par des proto-Papous dont il reste des poches résiduelles aussi éloignées que les îles Santa Cruz à l'est. Les populations présentes descendent en général du peuplement austronésien plus récent.

Dans certaines zones, la variété et le développement instrumentaux sont riches, dans les limites des ressources naturelles et de la technologie néolithique alors que dans d'autres zones la musique est presque exclusivement vocale. C'est une région riche en polyphonies comme le prouve le CD de Hugo Zemp dont il est question plus loin. A Savo, la musique est presque entièrement vocale, en langue papoue, et, peut-être pour des raisons de proximité et de diffusion, semble maintenant avoir une structure musicale austronésienne.

La frontière politique entre la PNG et les îles Salomon masque l'existence d'une suite d'archipels, ceux des Bismark (tel Manus) de l'Amirauté (telles la Nouvelle- Bretagne et la Nouvelle-Irlande) jusqu'à Buka et Bougainville, appartenant tous à la PNG et conduisant sur ce que l'on reconnaît sur la carte comme les îles Salomon. Parler d'archipels, au pluriel, peut prêter à confusion vu les distances de séparation définies artificiellement. Il est parfaitement correct de voir toutes ces îles comme un seul grand archipel principalement austronésien, ou comme le nord de la Mélanésie insulaire (le sud en étant Vanuatu et la Nouvelle Calédonie), par opposition à la PNG continentale. Dans la région, la question de proximité d'île à île est et a toujours été importante pour la diffusion culturelle, compliquée par la présence dans ces hautes îles de deux types de peuples: ceux de «l'eau salée» (*salt-water-people*) sur la côte et «l'homme de brousse» (*bush-man*) à l'intérieur. Le fameux cercle d'échange du *kula* (dans le classique de Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental)* trouve certainement des échos dans le phénomène des «tours musicaux» mentionnés sur les CD de Zemp.

Malgré les opportunités de diffuser la musique, à la disposition des peuples côtiers qui ont eu à un moment de leur (pré-)histoire de larges pirogues pour l'océan, les styles de chaque région ou de chaque île semblent avoir gardé leur intégrité, mais nous savons peu des influences croisées, des emprunts, des changements et des maintiens du passé, de ce qui a résisté aux reconstructions – pour les paroles de chants on peut utiliser des techniques telle que la lexico-statistique (mais compliquée par l'existence de langues chantées et maints autres facteurs), quand il y a des paroles. Sur le CD de Guadalcanal/Savo, les chants de femmes ont peu de paroles, ce sont essentiellement des vocalises; Zemp suggère qu'il s'agit peut-être d'imitations des flûtes de Pan. En général, les chants océaniens sont chargés de texte, mais voici une exception, et on peut noter un relatif manque de chant chez les 'Are'Are (cf. le film répertoire/catalogue de Zemp, *Musique 'Aré'Aré*, compte-rendu dans Crowe 1987).

On fait et on interprète plus facilement les mesures en laboratoire de la musique instrumentale que celles de la musique vocale. Au Musée de l'Homme à Paris, Zemp (en collaboration avec Jean Schwarz) a mesuré soigneusement les échelles utilisées par les ensembles de flûtes de Pan de Guadalcanal et de Malaita. Le résultat le moins banal fut peut-être de découvrir que les 'Aré'Aré utilisent systématiquement une échelle équiheptatonique dans une grande partie de leur musique de flûtes de Pan. Comment ces gens sont-ils parvenus à entendre une telle échelle et à maintenir sa régularité? Il en va comme de la question: «qui, de la poule ou de l'œuf, apparaît le premier?», en suivant les divisions des mesures du corps (basées dans ce cas sur le cubitus) le résultat inévitable était-il l'échelle à sept tons égaux? À son arrivée à Malaita, Zemp trouva le dernier homme, feu 'Irisipau, qui connaissait les procédés de «calibrage» traditionnels. Tous les autres fabricants de flûtes de Pan se contentaient de copier, apparemment fidèlement, les modèles existants. Avec le travail méticuleux de Zemp, cette connaissance fine traditionnelle est retrouvée et disponible pour tout le monde.

C'est un plaisir d'écouter ces CD grâce à l'intérêt intrinsèque des morceaux musicaux et à la qualité de leur enregistrement. Les livrets sont un modèle de clarté et de concision, magnifiquement illustrés par un homme qui a l'œil (je parle ici de Zemp, photographe et ailleurs caméraman de son propre film) et par des diagrammes fort intelligents.

Un lecteur de ces notes de tradition occidentale, habitué à la gamme tempérée, pourrait se demander si les accords trouvés aux Salomon sonnent justes. J'ai eu la chance de faire écouter les enregistrements de Zemp à différentes auditoires et immédiatement la musique gagna le cœur de tous. Dans un conservatoire de musique, les instrumentistes à corde, si conscients des problèmes d'intonation et de leurs «accidents», acceptèrent ces «étranges» échelles comme si elles étaient complètement naturelles. Les occidentaux jouent et chantent bien plus qu'ils ne le croient «dans les fissures».

Les morceaux sont plutôt courts et portent des titres évocateurs («Le grognement du Pora'ahu», par exemple, ou «Quelle panique, les amis!») que Zemp ne croit pas onomatopéïques. La capacité de «pensée» polyphonique musicale est élevée au rang de grand art, indiquant qu'une constellation de choix de la sphère auditive dans les sens vertical et linéaire du ton ont été faits, sans parler de l'organisation de la progression du temps. Les actes mentaux en jeu sont stupéfiants de complexité, réalisant des toiles musicales magiques d'un tissage de relations sonores, les plus compliquées que l'on puisse imaginer, dans le contexte de leur environnement naturel et des technologies disponibles. Cette musique évoque la potentielle extensibilité de la créativité humaine, limitée par les seules circonstances locales.

Contrairement aux Salomon, Vanuatu semble avoir conservé peu de polyphonies; mais on sait que beaucoup ont été perdues (Crowe 1981). Chanter en canon réapparaît en Nouvelle-Calédonie et les Fidjiens chantent à plusieurs voix; si l'on persiste donc à voir dans la polyphonie un stade de l'évolution culturelles, on se retrouve en contradiction avec la réalité observable. La polyphonie n'attend pas

un certain « développement » culturel ; elle apparaît et disparaît sur le chemin des explorateurs austronésiens dont les trajectoires et les dates nous sont maintenant assez bien connues, tout au moins dans une configuration suffisamment claire (Irwin 1992). La polyphonie n'a pas besoin d'être diffusée. Elle peut être (ré-) inventée chaque fois qu'un groupe décide simplement d'exploiter certaines idées sur la simultanéité, idée qui peut surgir en écoutant le chœur des oiseaux ou les bavardages d'humains entendus à distance, tout autant que par la diffusion.

Arom (1985/91) note le besoin de particularité rythmique pour chacune des parties pour distinguer la polyphonie du chant en accords (tel les hymnes chrétiens qu'il considère comme un type de polyphonie rudimentaire) : de même que les compositions de Bach sont polyphoniques, les chants des Pygmées Aka d'Afrique Centrale le sont aussi et, comme nous l'avons vu plus haut, ceux de nombreux groupes dans les Salomon. Il me semble que les interprètes de la polyphonie doivent aussi tenir compte de la coordination des *événements* tout autant que des résultats ou des produits en ayant des zones de hauteurs définies isolables et interactives. Il est un peu étrange que l'on range dans une autre catégorie la musique polyrythmique comme celle des tambours, sous prétexte qu'ici aussi, le degré de manipulation des hauteurs est considéré comme rudimentaire. Tant que les polyphonistes se concentreront sur la hauteur des tons, ils éluderont les implications fondamentales des actes coordonnés qui produisent des résultats sonores qui ne correspondent pas clairement aux catégories d'objet tonal polyphonique prédéterminé. J'ai toujours pensé qu'une des forces de l'ethnomusicologie était de revenir aux fondements du choix humain qui conduisait à des fabrications sonores « reproductibles ».

Sur le CD de Vanuatu on peut entendre l'emploi délibéré du contre-chant. Il est chanté plus ou moins en même temps pour couvrir un autre chant dont les paroles sur des sujets tabous s'adressent aux seuls initiés. Ici la combinaison rappelle un genre de *quodlibet,* et quand Bach utilise cette forme (ainsi nommée *après* l'événement) dans les *Variations Goldberg*, tout le monde dit qu'elle est polyphonique. Un musicologue objectera-t-il que les deux chants simultanés du *Qat Baruqu* n'étaient pas composés avec l'intention d'être exécutés ensemble ? Comment le savoir ? Et même si la conclusion choisie (eurocentriquement, je pense) disait que c'est une combinaison aléatoire ? Pourquoi serait-ce une disqualification ? Que dire de *Zeitmasse* de Stockhausen ? Même si l'on ne peut répondre facilement à ces questions, elles soulèvent néanmoins quelques problèmes fondamentaux dans la conduite de l'analyse musicologique, notamment pour la polyphonie que la Mélanésie nous donne à reconsidérer. La Mélanésie est sous-évaluée en tant que laboratoire.

La coordination d'événements, gestuels et sonores est présente sur le CD de Vanuatu dans les extraits des deux rituels principaux : les cérémonies de tueries de cochons sur Ambae et le *Qat Baruqu* de Maewo. Un des grands intérêts musicaux réside dans la musique d'ensemble de tambours à fente, amenée ici à un brillant point d'élaboration et présageant la diffusion de ces tambours en Polynésie (célèbres dans les îles Cook et celles de la Société, telle Tahiti). Le CD propose aussi une gamme de styles de chants solo qui semblent plus variés

qu'ailleurs dans le répertoire du CD présenté ici. Un des chants (plage 17) parle de l'intention de faire voile vers «Mamalu», probablement Fidji, ou ailleurs, mais en tout cas c'est une rare et curieuse relique de la tradition orale du genre de voyages qui eurent lieu voilà 3000 ans.

La Nouvelle-Calédonie se révèle musicalement plus riche que prévu après son terrible passé colonial, refaisant surface publiquement avec le festival *Mélanésie 2000* organisé en 1975. Les disques du début des années 60 présentaient des «chœurs chrétiens» chantés d'une façon caractéristique de la Mélanésie, mais la musique coutumière était cachée – ou présumée perdue. Au Festival des arts du Pacifique Sud de Suva en 1974, un groupe kanak interpréta différents *pilou*, remarquables dans l'utilisation de sons chuintés, sifflés et grattés mais sans paroles et pas vraiment «chantés».

Avec ce CD, nous avons maintenant la preuve qu'il y a et qu'il y avait plus. Les éléments les plus remarquables sont les canons traînants où le chanteur suivant en écho, tout en s'appliquant à rester en phase, rend hommage au chanteur principal en restant soigneusement décalé, certainement en signe de respect. Sur la plage 1, il y a aussi une étonnante généalogie, psalmodiée très rapidement, qui teste les limites du discours et du chant, un peu comme les séquences *tau* dans un discours maori formel. On se demande s'il n'y aurait pas un «effet de latitude» car, sur Erromanga à Vanuatu, on peut entendre des chants similaires en touts points aux *oriori* («berceuses» pour éduquer les enfants des chefs) des Maoris, et ici en Nouvelle-Calédonie, la musique sert de renforcement fonctionnel pour la consolidation des hiérarchies héréditaires, car les systèmes à chefferie sont souvent absents du nord de la Mélanésie insulaire. Il semble bien établi que la Nouvelle-Calédonie fut un terminus sud-ouest de l'expansion austronésienne. Il a fallu environ 2000 ans aux Austronésiens pour parcourir la route qui mène d'Erromanga à la Nouvelle-Zélande, via la Polynésie orientale et un «retour» migratoire vers le sud-ouest. D'où viennent ces aspects musicaux si proches les uns des autres, comme s'il y avait eu diffusion, alors que les distances étaient d'un tel ordre? Toutefois, Jean Guiart a récemment (1993) traité de curieux éléments qui suggèrent que les contacts préhistoriques avec les Maoris de Nouvelle-Zélande peuvent avoir eu lieu mais ceci n'est corroboré par aucune trace archéologique tangible.

D'entrée de jeu, j'ai mentionné l'importance des «proximités» pour les écologies culturelles du grand archipel de la Mélanésie insulaire. Certains auteurs ont parlé de la «Méditerranée» du sud: il y a 10 000 ans, on pouvait atteindre à pied la plupart des îles mélanésiennes, le niveau de la mer étant plus bas de 150 m. Au Pleistocène, vous pouviez marcher de la Nouvelle-Guinée à la Tasmanie. Les Papous colonisèrent jusqu'aux îles Santa Cruz à l'est, «sautant» d'île en île, la suivante étant toujours en vue soit d'une île soit d'une position sûre en mer (Irwin 1992). Quand les Austronésiens finirent leurs pérégrinations, le niveau des mers avait atteint celui de maintenant et la construction des pirogues devint matière à des prouesses technologiques, tout comme leur science, empirique

mais très élaborée, de la navigation. La métaphore de Joël Bonnemaison de «l'arbre et la pirogue» (voir Bonnemaison 1986: 517-323) est ici pertinente. Bonnemaison voit les Mélanésiens enracinés dans les lieux comme des arbres, mais dans un réseau qui dépend de l'entretien des trajets des pirogues. Les Mélanésiens sont simultanément fixes et mobiles dans leur environnement insulaire. L'idée est séduisante et ses implications sapent les notions de rigidité dans la construction des sociétés océaniennes traditionnelles. Ajoutons que ce qui est encore plus séduisant, c'est que cette idée fut avancée par les Mélanésiens eux-mêmes. A son arrivée sur Tanna, on dit à Joël Bonnemaison qu'il était loin d'avoir terminé son travail (après qu'il eut travaillé sur bien d'autres îles), il n'en était qu'au début et il lui tint à cœur de trouver le sens de la leçon.

Peter Russell Crowe

Traduit de l'anglais par Nicole Gouardères

Références

AROM, Simha
1985 *Polyphonies et polyrhythmies instrumentales d'Afrique centrale.* Paris: SELAF. 2 vols.
1991 *African Polyphony and Polyrhythm.* [English translation of Arom 1985.] Paris & Cambridge: Maison des Sciences de l'Homme & Cambridge University Press.

BONNEMAISON, Joël
1986 *L'arbre et la pirogue* [livre I – «Les fondements d'une identité. Territoire, histoire et société dans l'archipel de Vanuatu (Mélanésie)»]. Paris: ORSTOM

CROWE, Peter
1981 «Polyphony in Vanuatu» in *Ethnomusicology* 25(3):419-32.
1987 Comptes-rendus des films de Zemp, *Musique 'Are'are & Tailler le bambou* in *Ethnomusicology* 31(2):326-9.
1993 Comptes-rendus de Love *Samoan Variations* & Wassmann *The Song to the Flying Fox* in *Cahiers de musiques traditionnelles* 6:218-26.

FELD, Steven
1982 *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* Philadelphia: University of Philadelphia Press.
1988 «Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding'; getting into the Kaluli groove», *Yearbook for Traditional Music* 20: 74-113 [avec cassette d'exemples sonores].

GUIART, Jean
1993 A propos de Simmons 1976. *J. Société Océanistes* 97(2): 239-46.

IRWIN, Geoffrey
1992 *The prehistoric exploration and colonisation of the Pacific.* Cambridge & Oakleigh (Australia): Cambridge University Press.

SCHULTE-TENCKHOFF, Isabelle
1988 Compte-rendu de Feld 1982 in *Cahiers de musiques traditionnnelles* 1:214-21

WEBB, Michael
1993 *Lokal Musik. Lingua franca song and identity in Papua New Guinea.* [Port-Moresby]: Cultural Studies Centre, National Research Institute [of PNG].

Trois disques de musique des Aborigènes de Taiwan

The Songs of the Bunun Tribe. Enregistré entre 1987 et 1989. Wind Record (Taipei) TCD-1501 [The Music of the Aborigines on Taiwan Island, vol. 1]

Polyphonic Music of the Ami Tribe. Enregistré le 15.07 et le 13.10.1992. Wind Record (Taipei) TCD-1502 [The Music of the Aborigines on Taiwan Island, vol. 2]

The Songs of the Yami Tribe. Enregistré entre 1992 et 1993. Wind Record (Taipei) TCD-1503 [The Music of the Aborigines on Taiwan Island, vol. 3].

Enregistrements: Wu Rong-Shun

A l'aube du XX^{e} siècle, début de l'occupation de Taiwan par les Japonais, des fonctionnaires nippons avaient commencé des enquêtes sur la musique des aborigènes de Taïwan (sauf celle de l'ethnie Pinpu). Le résultat avait été publié en 1922 sous le titre *Rapports des enquêtes sur les Aborigènes de Taïwan* (8 volumes). Plus tard, des musicologues japonais comme Tanabe, Kurosawa, Takatomo et le musicologue taiwanais Chang Fu-Hsing avaient participé à ces recherches. Ainsi, les premiers enregistrements avaient-ils été publiés: un disque de Tanabe, enregistré en 1922, réédité en 1978 (Toshiba TW-80011) et deux disques de Kurosawa enregistrés en 1943, édités en 1974 (Sony SJL-78-9M). Une partie de ces enregistrements a été rééditée, d'abord en disque 78 t. dans la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* par Constantin Brăiloiu entre 1951 et 1958, ensuite sous forme de 33 t. par les *Archives internationales de musique populaire* (VDE 30-462).

Pendant les années soixante, les musicologues taiwanais avaient commencé à recueillir systématiquement la musique des aborigènes. Parmi ces chercheurs, seuls Lu Ping-Chuan et Hsu Tsang-Houei ont laissé des archives précieuses: pour Lu, trois disques édités en 1977 chez Sony, réédités en 1980 par *The Chinese Folk Arts Foundation*; pour Hsu, trois disques édités en 1979 par cette même fondation, et un autre: *Chants de travail et d'amour des peuples aborigènes de Taïwan*, paru en 1985 chez Arion (ARN 33785).

Progressivement, de jeunes chercheurs comme Chu Yang-Liang, Lin Hsin-Lai, Li Che-Yang, Ming Li-Guo, Wu Rong-Shung et Chen Shan-Hua, se sont joints à cette enquête et ont recueilli bon nombre d'enregistrements inédits. Or, la conversion chrétienne des aborigènes et, à un moindre degré, leur changement de mode de vie, ont été si importants que leurs traditions et leurs musiques sont en voie d'extinction: aujourd'hui, il est très difficile pour les chercheurs de trouver autant de musiques et, à Taiwan, en dehors de la parution des archives de Lu et Hsu, il n'y avait pratiquement aucune publication d'enregistrements sur la musique aborigène jusqu'à l'édition de la série *The Music of the Aborigines on Taiwan Island* de Wind Record.

En Europe, grâce à la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* du Musée d'ethnographie de Genève, les musicologues occidentaux ont

découvert la musique aborigène de Taiwan et ont commencé à s'y intéresser. Récemment, trois CD ont paru sur cette musique: en 1989, *Musique des peuples minoritaires de Taiwan*, enregistré par Chen Shui-Cheng, édité chez Arion (ARN 64109) et *Polyphonies vocales des Aborigènes de Taiwan*, enregistré en France, à la Maison des Cultures du Monde, à l'occasion des concerts donnés par les Aborigènes de Taiwan[1], paru chez Inédit (W 260011); en 1991, *Taiwan – Music of the Aboriginal Tribes*, enregistré par Wolfgang Laade[2], édité chez Jecklin-Disco (JD 653-2) dans la série «Music of Man Archive».

Les trois CD édités par Wind Record concernent trois groupes ethniques: les Bunun, les Ami et les Yami. Ils nous permettent de comprendre d'autant mieux leurs musiques et leurs cultures que la réalisation en est ambitieuse et très soignée: d'abord, la qualité du son est remarquable; ensuite, les notices comportent des transcriptions phonétiques des textes vernaculaires, traduits et commentés en chinois et en anglais; enfin, quelques photos et des transcriptions musicales sur portée illustrent le livret d'accompagnement.

L'ethnie Bunun est un peuple qui valorise tout à la fois la compétence individuelle dans les activités collectives et la valeur du groupe devant le public. Ses procédés de chant sont toujours homorythmiques et polyphoniques: plusieurs voix chantent simultanément et progressent horizontalement sur des accords consonants. Cette manière de chanter est propre aux Bunun. Leur *Pasi but but*, en particulier, a attiré l'attention des musicologues du monde entier[3]: il s'agit d'un chant de prière, chanté en chromatisme ascendant, destiné à apporter une abondante récolte de millet. Ce chromatisme progresse par différents mouvements et par imitation à différentes hauteurs, chaque voix se caractérisant par une certaine indépendance.

Le répertoire du disque *The Songs of the Bunun Tribe* peut se diviser en deux parties: les chants et les solos instrumentaux. Selon les circonstances dans lesquelles ils sont exécutés, on peut distinguer cinq catégories: chants de rituels, chants d'enfants, chants de divertissement, chants de travail et ballades.

Les chants rituels et enfantins sont les plus nombreux. Curieusement, chez les Bunun, nous ne trouvons ni chants d'amour, ni danses. Quant aux instruments de musique, ils sont peu nombreux: l'arc musical, la guimbarde, le pilon en bois. En fait, les Bunun en jouent pour se divertir.

Si nous confrontons les répertoires des archives enregistrées par Lu et Hsu et celui de Wu, nous nous rendons compte que la sélection faite par Wu est plus

---

[1] En 1988, les chanteurs aborigènes de Taïwan (principalement les Ami, Bunun, Paiwan et Rukai) ont été invités par la Maison des Cultures du Monde à donner des concerts à Paris. Certains enregistrements publiés à cette occasion ont été complétés par des archives recueillies pendant les années soixante à Taïwan.

[2] Deux chercheurs taïwanais, Wu Rong-Shun – l'auteur des trois disques dont il est question ici – et Lin Qing-Cai, ont assisté Laade dans son enquête sur le terrain.

[3] Ce chant a été édité dans la *Collection universelle de musique populaire enregistrée*: disque 78 t. N° 21, face 1a, sous le titre «Chant rituel pour les semailles du millet».

riche. Pour chaque catégorie de musique, il y a plus de variété. En particulier, nous trouvons des refrains[4] dont les paroles sont très intéressantes dans le chants d'enfants de la plage 6.

Parmi tous les aborigènes de Taiwan, les Ami sont les plus nombreux. Ce peuple est connu pour sa société matrilinéaire et sa stricte hiérarchie sociale. Dans un groupe, les chanteurs appartiennent souvent à une même strate sociale et ont à peu près le même âge. Ils participent toujours ensemble à toutes les activités quotidiennes. Ainsi, qu'ils chantent ou qu'ils travaillent, ils s'accordent parfaitement. Leurs chants sont principalement polyphoniques. Le procédé le plus particulier est celui des Beinan, un sous-groupe Ami, qui utilise le contrepoint, souvent à deux, trois ou quatre voix. Par ailleurs, leurs chants demandent une grande capacité d'improvisation et toutes les voix doivent finir sur une même note. Souvent, leurs chants s'associent à la danse et se lient aux rituels: ceux des fêtes calendaires, du cycle de la vie. Le rituel le plus important est celui qui marque une récolte abondante: ses mélodies sont souvent chantées en style responsorial.

Le répertoire du disque *Polyphonic Music of the Ami Tribe* a été enregistré chez les Beinan. Ces documents comprennent trois catégories correspondant à des circonstances précises: chants de rituels, chants de travail et chants de divertissement.

La confrontation entre les archives de Hsu et Lu et le répertoire publié par Wu fait apparaître que le nombre des chants pour fêter une récolte abondante s'est réduit considérablement et que les chants d'amour et les chants d'enfants sont absents. C'est bien regrettable! D'autant plus qu'aujourd'hui, le rituel pour fêter une récolte abondante est devenu un grand festival destiné à attirer les touristes et qu'à cause de cette tendance, leurs musiques et leurs danses se modifient. D'autre part, nous ne savons pas combien de chants traditionnels existent encore dans ce rituel. En revanche, sur ce disque, bon nombre de chants de travail ont été improvisés par les chanteurs. Leur capacité d'improvisation est tellement développée qu'il composent facilement leur chant sur des sujets très variés.

Les Yami sont le seul peuple qui habite dans la petite île de Lanyu (aussi nommée Botel Tobago), d'une superficie de 45 km^2, située au sud-est de Taiwan. Leur mode de vie, étroitement lié à la pêche, et l'importance qu'ils accordent à la construction et à l'inauguration des maisons ont beaucoup influencé leur musique. En outre, leurs danses sont très célèbres parmi les aborigènes. Généralement, elles comprennent deux catégories: celles liées à un rituel (par exemple, l'inauguration) et celles pour le divertissement. Ces dernières sont souvent dansées seulement par les femmes. Par rapport aux chants des Bunun et des Ami, il est évident que ceux des Yami sont fort «simples»: leur procédé est principalement l'homophonie récitative et les «mélodies» sont souvent composées de deux, trois ou quatre notes dont les intervalles fluctuent entre les demi-tons et

---

[4] Dans ce chant, chaque vers compte cinq mots, et les deux ou trois derniers mots d'un vers sont les premiers du vers suivant. Par exemple, 1er vers: ABCDE, 2^{e} vers: DEFGH, 3^{e} vers: FGHIJ, 4^{e} vers: IJKLM, et ce jusqu'à la fin du chant.

les tierces. De plus, on peut facilement percevoir de l'hétérophonie quand ils chantent en chœur.

Sur le disque *The Songs of the Yami Tribe*, les enregistrements sont très nombreux et les répertoires sont assez variés: chants consacrés à l'inauguration des maisons, à la pêche, à l'agriculture, à l'amour; chants liés à la danse, berceuses, chant de divertissement et ballade. Curieusement, ces chants sont extrêmement brefs (ils durent de 0' 10" à 4' 18"; plus de la moitié durent moins de 1' 30", y compris deux chants de 0' 44" et 0' 24" liés à la danse).

Un autre phénomène intéressant est que certaines «mélodies» de plus longue durée sont souvent chantées avec des paroles différentes, par des personnes différentes, en des occasions différentes. On peut se demander s'il s'agit de leur tradition et s'il existe des significations attachées à ces mélodies souvent utilisées. Dans ce CD, on trouve également deux chants très «mélodiques» (plages 20 et 22) dont le style semble influencé par une culture tout à fait différente. Il est étonnant qu'ils aient été adoptés et qu'ils soient considérés comme des chants yami. Actuellement, ces chants sont enregistrés hors contexte, d'une part, parce que ces aborigènes ont beaucoup changé de mode de vie et qu'ils ne pratiquent plus certains chants; d'autre part, parce que les gens capables de chanter des airs traditionnels sont peu nombreux. Il faut donc faire preuve de circonspection dans l'étude et l'interprétation de ces différents «patrimoines».

Bien que ces deux derniers disques n'apportent que peu d'éléments nouveaux par rapport aux disques antérieurs, il faut néanmoins féliciter Wu pour la qualité technique des enregistrements effectués sur le terrain et le soin apporté à la réalisation des livrets qui seront désormais indispensables à tout chercheur intéressé par la musique des aborigènes de Taiwan.

Gao Ya-Li

Cambodge: Musiques de l'exil. L'orchestre de la Troupe de danse classique khmère. Enregistrements: Jean-Daniel Bloesch, Khao-I-Dang, Thaïlande (1980) et Wheaton, Maryland, USA (1983-84). Texte de présentation: Giovanni Giuriati. 1 CD AIMP XXIV/VDE 698 (1992).

Ces enregistrements uniques offrent un choix de musique classique de danse et de musique traditionnelle de divertissement khmères, interprétées avec beaucoup d'entrain et de vitalité par un ensemble cambodgien plutôt hors du commun. Celui-ci réunit en effet aussi bien des professionnels que des amateurs, rescapés des purges culturelles du régime des Khmers Rouges de Pol Pot, à la fin des années soixante-dix.

Leur volonté de vivre et de survivre se manifeste dès le début du *trott* (une danse traditionnelle de mendiant): son rythme, aux contretemps marqués par

les tierces. De plus, on peut facilement percevoir de l'hétérophonie quand ils chantent en chœur.

Sur le disque *The Songs of the Yami Tribe*, les enregistrements sont très nombreux et les répertoires sont assez variés: chants consacrés à l'inauguration des maisons, à la pêche, à l'agriculture, à l'amour; chants liés à la danse, berceuses, chant de divertissement et ballade. Curieusement, ces chants sont extrêmement brefs (ils durent de 0' 10" à 4' 18"; plus de la moitié durent moins de 1' 30", y compris deux chants de 0' 44" et 0' 24" liés à la danse).

Un autre phénomène intéressant est que certaines «mélodies» de plus longue durée sont souvent chantées avec des paroles différentes, par des personnes différentes, en des occasions différentes. On peut se demander s'il s'agit de leur tradition et s'il existe des significations attachées à ces mélodies souvent utilisées. Dans ce CD, on trouve également deux chants très «mélodiques» (plages 20 et 22) dont le style semble influencé par une culture tout à fait différente. Il est étonnant qu'ils aient été adoptés et qu'ils soient considérés comme des chants yami. Actuellement, ces chants sont enregistrés hors contexte, d'une part, parce que ces aborigènes ont beaucoup changé de mode de vie et qu'ils ne pratiquent plus certains chants; d'autre part, parce que les gens capables de chanter des airs traditionnels sont peu nombreux. Il faut donc faire preuve de circonspection dans l'étude et l'interprétation de ces différents «patrimoines».

Bien que ces deux derniers disques n'apportent que peu d'éléments nouveaux par rapport aux disques antérieurs, il faut néanmoins féliciter Wu pour la qualité technique des enregistrements effectués sur le terrain et le soin apporté à la réalisation des livrets qui seront désormais indispensables à tout chercheur intéressé par la musique des aborigènes de Taiwan.

Gao Ya-Li

Cambodge: Musiques de l'exil. L'orchestre de la Troupe de danse classique khmère. Enregistrements: Jean-Daniel Bloesch, Khao-I-Dang, Thaïlande (1980) et Wheaton, Maryland, USA (1983-84). Texte de présentation: Giovanni Giuriati. 1 CD AIMP XXIV/VDE 698 (1992).

Ces enregistrements uniques offrent un choix de musique classique de danse et de musique traditionnelle de divertissement khmères, interprétées avec beaucoup d'entrain et de vitalité par un ensemble cambodgien plutôt hors du commun. Celui-ci réunit en effet aussi bien des professionnels que des amateurs, rescapés des purges culturelles du régime des Khmers Rouges de Pol Pot, à la fin des années soixante-dix.

Leur volonté de vivre et de survivre se manifeste dès le début du *trott* (une danse traditionnelle de mendiant): son rythme, aux contretemps marqués par

les tambours *samphô* et *skor*, contraste fortement avec les sons des instruments à cordes et à vent, et des autres percussions (*tro sao*, *kloï*, *roneat ek*). Toute la danse est animée d'une fougue à couper le souffle.

C'est là une bonne introduction pour les auditeurs tant étrangers que cambodgiens; elle leur facilite l'accès à l'univers des Khmers, que sa complexité rend bien souvent hermétique.

L'art de la musique traditionnelle khmère se fonde sur un thème sous-jacent évoquant l'harmonie universelle. Chaque instrument évolue dans l'improvisation à partir de cette structure de base – le résultat étant à chaque fois unique. Il est intéressant de constater que, dans le *tep monorom* (danse classique), le *roneat ek* (xylophone) a une sonorité et une technique d'une grande pureté, tout en recourant à une ornementation imaginative pour conférer une couleur et une substance particulière à la mélodie originelle, alors que la flûte (*kloï*) reste, à quelques détails près, entièrement fidèle au thème – mais sans le recours à la respiration circulaire traditionnelle, produisant ainsi une sonorité simple et directe, de type occidental. Par ce procédé inhabituel, l'atmosphère éthérée de la danse – les danseurs représentent en effet des divinités – se trouve rehaussée. Libre de tout détail encombrant, le son de la flûte s'élève au-dessus de la texture sonore produite par l'orchestre.

Un des défis majeurs à relever pour tout orchestre consiste à passer en douceur d'une pièce à l'autre, sans s'arrêter. Dans la musique cambodgienne, notamment celle qui accompagne des événements particuliers ou des cérémonies, de telles transitions sont opérées de façon traditionnelle. Mais même les musiciens familiarisés avec le procédé prennent des risques, pour ainsi dire, quand ils s'apprêtent à changer de rythme, voire de tonalité.

Dans la musique *mohori*, où diverses pièces se succèdent sans pause, les thèmes littéraires s'enchaînent souvent les uns aux autres. Par exemple, il est courant d'interpréter un chant de tissage (*dumbaï*) avant la pièce se rapportant au tissage des fleurs (*krong phka*). C'est donc en retenant son souffle qu'on attend, à l'écoute de la quatrième plage, la transition entre deux pièces dont l'association est plutôt inhabituelle: *kek mon pi choan* et *khmer krong phka*. Mais le changement est si harmonieux que le moment passe avant que l'on s'en aperçoive, illustrant ainsi à merveille le talent et la profonde attitude de cet orchestre.

Ici, les rôles que la flûte et le *roneat ek* jouent normalement dans l'improvisation sont inversés: c'est au *roneat ek* d'assumer le rôle «puritain», tandis que la flûte évolue librement autour du thème. Dans ce contexte, on ne peut s'empêcher de remarquer l'absence d'instruments de basse comme le *roneat thom* (grand xylophone) et le *khim thom* (instrument à cordes frappées). Cette absence est plutôt surprenante, car ces instruments ne produisent pas seulement un timbre plus grave, mais ils contribuent également à la structure rythmique.

L'ensemble compte quelques solistes remarquables, comme les joueurs de *kloï* (flûte), de *roneat ek* et de *tro sao*. Le second *trott* (pl. 8) met en évidence le talent du joueur de cithare à trois cordes *takhé*, Phan Bin, qui utilise un instru-

ment difficile mais magnifique pour produire de longues phrases ininterrompues, interprétant ainsi la véritable mélodie de la pièce. C'est aussi un plaisir d'entendre à nouveau la voix traditionnelle khmère, dont le timbre nasal est si puissant qu'il en devient presque envoûtant.

Les notices accompagnant les enregistrements, dues à G. Giuriati, un musicologue italien, sont bien présentées et fournissent des données, des descriptions et des photographies fort utiles. Cependant, puisque le CD s'adresse à un public large, il conviendrait de préciser certains points d'intérêt général. Peut-être le texte d'accompagnement ne rend-il pas suffisamment explicite le fait que toutes les pièces de la musique cambodgienne évoluent autour d'un thème central, d'un thème clef qu'il s'agit de dégager de l'ornementation et de l'improvisation réalisées par chaque musicien. Une telle précision aiderait l'auditeur à identifier le thème originel et à mieux comprendre les fondements de cette musique.

Il serait également utile de préciser que la musique khmère est antiphonal et de type responsorial. Ainsi l'ensemble *mohori* suit-il un simple modèle ABA, alors que d'autres orchestres sont susceptibles de recourir à des modèles plus complexes.

Bien que les informations fournies dans le texte soient bien documentées et correctes, elles ne vont peut-être pas assez loin du point de vue historique. On oublie souvent que certains aspects de la culture khmère, en particulier ceux qui se rapportent à la musique, remontent au-delà de la célèbre époque d'Angkor (Vat). Il faudrait donc tenir compte d'une période de plus de deux millénaires, car la musique khmère était présente au Cambodge pendant l'ère animiste qui précéda l'influence de l'hindouisme et du bouddhisme. La culture et la musique khmères se distinguent ainsi par une profondeur et une signification historiques particulières, notamment en ce qui concerne les rapports du Cambodge avec ses voisins du Sud-Est asiatique.

On est profondément touché par ce disque de musique khmère dont les interprètes sont des réfugiés – les enregistrements ayant été réalisés en partie dans le camp de Khao-I-Dang, triste endroit situé sur la frontière entre la Thaïlande et le Cambodge, et en partie en exil aux États-Unis. C'est un disque d'une grande importance; figurant parmi les premiers enregistrements réalisés après 1979, il témoigne de la résurgence de la culture traditionnelle khmère, tout en reflétant le courage et la détermination extraordinaires des Cambodgiens à maintenir leur identité dans l'adversité.

Catherine Geach

Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

Deux disques relatifs à la musique bouddhique de Sri Lanka

SRI LANKA, Buddhist Chant I: Maha Pirit – The great chant. Performed by monks of the Madangalla Privena. Recorded by Wolfgang Laade, live recording 1979. One CD 1990, Jecklin Disco JD 651-2, Music of Man Archive; English commentary, 12 pp.

SRI LANKA, Buddhist Chant II: Various rituals. Recorded by Wolfgang Laade, live recording 1976/1977. One CD 1993, Jecklin Disco JD 656-2, Music of Man Archive; English commentary, 12 pp.

Alors que les musiques du bouddhisme tibétain bénéficient d'une discographie importante, alors que celles du bouddhisme japonais ou coréen sont, elles aussi, relativement bien connues du monde occidental, par le biais d'enregistrements et de publications, les musiques liées à la pratique du bouddhisme dans le sud-est asiatique ont été jusqu'ici négligées, exception faite du disque *Sri Lanka – Musiques rituelles et religieuses* OCORA 558552 (réédition CD, C 580037), publié à partir des enregistrements faits en 1979 par Hermann C. Vuylsteke. C'est donc avec intérêt et reconnaissance qu'il convient d'accueillir les deux disques publiés dans la collection Music of Man Archive, à partir des enregistrements réalisés sur le terrain par Wolfgang Laade, grâce à une subvention du Fond national suisse de la recherche scientifique, avec la collaboration du Département des Affaires Culturelles à Sri Lanka.

Le premier disque, d'une durée de 73'50, est consacré à un rituel, exécuté dans une maison privée par une dizaine de moines, en mémoire d'un jeune homme décédé un an auparavant. Le matériel publié concerne le début de la cérémonie – un *maha pirit* – qui dura une nuit complète et il comporte deux passages dont il y a lieu de préciser le contenu et le minutage puisqu'une erreur s'est glissée sur la pochette d'accompagnement .

Le premier passage [1], long de 11'44, comporte quatre parties enchaînées exécutées par le célébrant principal:

- 0-1'23: «les trois refuges» – *tun sarana* – correspond à la prise de refuge dans les «Trois Joyaux» que constituent le Bouddha, la loi bouddhique, la communauté monastique; la formule en est répétée trois fois.
- 1'25-2'55: «les cinq préceptes» – *pansil* –, c'est à dire le rappel de l'engagement par lequel le fidèle bouddhiste promet de s'abstenir de détruire la vie, de prendre ce qui ne lui est pas donné,de toute conduite sexuelle désordonnée, de tout mensonge, de toute consommation de boisson alcoolisée.
- 2'56-5'22 introduit le chant d'un *gâthâ* qui expose le pouvoir du rituel exécuté et les bénédictions résultant de son accomplissement; après avoir été énoncé par le soliste, chaque vers du texte est répété par le chœur.
- 5'23-11'44 – *anu sâsana* – correspond à un prêche parlé du célébrant principal.

Après un court prélude instrumental confié à des musiciens professionnels (*hevisi*), le second passage [2], long de 61'57, fait retour à l'aspect vocal et illustre différents modes de cantillation adoptés par les moines du Madangalla Privena.

- 0-6' débute par l'habituelle batterie de tambours – *magul bera* – qui précède tout rituel ; elle est suivie par le *hände duraya* exécuté par le hautbois *horanäva*, un grand tambour à deux peaux, et une paire de petites cymbales.
- 6' 15-9' 30: *devata âradhana*, prière invitant les divinités du panthéon hindou à partager les mérites du rituel.
- 9' 37-12' 54: le chœur conclut la partie précédente en répétant plusieurs fois la formule de prise de refuge déjà énoncée dans le premier passage du disque.
- 12' 57-58' 36: Suit l'exposé en langue pali de trois *sutta* (sanskrit *sutra*), c'est-à-dire de textes dont le contenu est supposé correspondre aux paroles mêmes du Bouddha pendant son existence terrestre.

Du point de vue musical se trouve illustrée ici une technique de chant responsorial par laquelle les deux solistes et le chœur se doivent de maintenir le son sans aucune interruption au moyen de tuilages systématiques. On remarquera en outre comment la hauteur de la formule mélodique adoptée s'élève progressivement depuis le premier énoncé pour débuter finalement un octave plus haut qu'au départ; il s'agit là d'une illustration marquante du phénomène observé dans de nombreuses traditions religieuses et parfois désigné par le terme « montées systématiques ».

Le commentaire accompagnant ce premier enregistrement est clair; il utilise à bon escient les explications fournies par Lynn A. de Silva dans un ouvrage publié en 1974 à Colombo sous le titre *Buddhism. Beliefs and Practices in Sri Lanka* et on appréciera d'y trouver le texte et la traduction des textes du *Tun Sarana* et du *Pansil*, ainsi que les titres des textes énoncés (ce qui permettra aux spécialistes de les retrouver facilement); mais W. Laade aurait été bien inspiré de consulter également l'article de Cyril de Silva Kulatillake, paru en 1982 dans le *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* (vol. 10 : 20-32) dans lequel on trouve des explications pertinentes sur les rapports entre métrique des textes pâli et ligne mélodique du chant. Il aurait été souhaitable de disposer de quelques illustrations permettant de mieux situer les rares interventions instrumentales et de pouvoir localiser plus précisément le lieu de l'enregistrement.

Le deuxième disque, paru trois ans après le premier, dure 77' 02" et se présente comme un complément de celui-ci, puisqu'il vise, au moyen de douze extraits exécutés par des moines âgés appartenant à des monastères différents, à illustrer d'autres styles de cantillation.

Les pièces [1] à [6] ont en effet été enregistrées hors situation par le (ou sous la direction du) vénérable Dhammada Kuluhamana du Malwatta Vihâra à Kandy et manifestent un style plus mélismatique; on y remarquera en particulier [4] et [5] le style dit *gana sajjhanaya* qui, selon le collecteur, n'est plus pratiqué que dans ce monastère (cf. C. de Silva Kulatillake, ibid.: 25-26).

Les pièces [7] à [10], quant à elles, illustrent une tradition différente dont est dépositaire le vénérable Rambukvalle Sumangala Thero, appartenant au même monastère; on y observe [8] le style dit *âsana dekê bana* dans lequel, après l'exposé du texte de base en pâli, le commentaire en srilankais est fourni par un autre officiant.

Enfin, les deux derniers extraits, d'une durée respective de 13'22 et 26'47, enregistrés auprès du vénérable Pundit Mohottawa Dhammapala du monastère du Râja Mahâ Vihâra de Mahane à Warakapola fournissent un complément appréciable avec l'illustration d'un mode de récitation aujourd'hui tombé en désuétude.

La notice de ce second disque est , elle aussi, tout à fait explicite sur les conditions de récitation des différents textes; elle comprend en outre un utile glossaire, mais, tout comme la première, elle ne fournit aucune information sur les caractéristiques proprement musicales des psalmodies sri lankaises.

En résumé, ces deux disques constituent un témoignage précieux des traditions musicales dépouillées conservées à Sri Lanka; sans doute trop austères pour toucher le grand public, ils devraient retenir l'attention de tous ceux qui s'intéressent à Sri Lanka, au bouddhisme, ainsi qu'aux différentes formes de psalmodie religieuse dans le monde.

Mireille Helffer

Domaine géorgien: quatre parutions récentes

Makruli, Polyphonic songs from Georgia, Ensemble Kutaisi. Anthology of music from the Caucasus # 3, Paradox 1993, Pan Records 7001 CD (53'27).

Ensemble Georgika, Vol.1, Face Music 1993, FM 50011 (77'05).

The Golden Fleece, Songs from Abkhazia and Adzharia, Anthology of music from the Caucasus # 2, Paradox 1993, Pan Records 2009 CD (74'55).

Géorgie, Polyphonies de Svanétie, enregistrement de Sylvie Bolle-Zemp, Collection Musée de l'Homme/CNRS 1994, Le Chant du Monde, LDX 27 4990 (54'20).

Depuis quelques années, grâce aux tournées de différents groupes et à une publication discographique croissante, la musique géorgienne a quitté le domaine réservé des spécialistes pour se faire connaître du grand public européen. Voilà qui est réjouissant. Il s'en faut toutefois encore de beaucoup pour que celui-ci soit familiarisé avec les différents genres répartis parmi les seize provinces que compte cette république – dont plus de la moitié possèdent des caractéristiques qui leur confèrent un style unique.

A vrai dire, la réalité musicale géorgienne ressemble davantage à un vaste entrelacs qu'à une mosaïque, puisque aux particularités régionales se superposent des particularités propres à chaque genre thématique (chants de travail, de

Enfin, les deux derniers extraits, d'une durée respective de 13'22 et 26'47, enregistrés auprès du vénérable Pundit Mohottawa Dhammapala du monastère du Râja Mahâ Vihâra de Mahane à Warakapola fournissent un complément appréciable avec l'illustration d'un mode de récitation aujourd'hui tombé en désuétude.

La notice de ce second disque est , elle aussi, tout à fait explicite sur les conditions de récitation des différents textes; elle comprend en outre un utile glossaire, mais, tout comme la première, elle ne fournit aucune information sur les caractéristiques proprement musicales des psalmodies sri lankaises.

En résumé, ces deux disques constituent un témoignage précieux des traditions musicales dépouillées conservées à Sri Lanka; sans doute trop austères pour toucher le grand public, ils devraient retenir l'attention de tous ceux qui s'intéressent à Sri Lanka, au bouddhisme, ainsi qu'aux différentes formes de psalmodie religieuse dans le monde.

Mireille Helffer

Domaine géorgien: quatre parutions récentes

Makruli, Polyphonic songs from Georgia, Ensemble Kutaisi. Anthology of music from the Caucasus # 3, Paradox 1993, Pan Records 7001 CD (53'27).

Ensemble Georgika, Vol.1, Face Music 1993, FM 50011 (77'05).

The Golden Fleece, Songs from Abkhazia and Adzharia, Anthology of music from the Caucasus # 2, Paradox 1993, Pan Records 2009 CD (74'55).

Géorgie, Polyphonies de Svanétie, enregistrement de Sylvie Bolle-Zemp, Collection Musée de l'Homme/CNRS 1994, Le Chant du Monde, LDX 27 4990 (54'20).

Depuis quelques années, grâce aux tournées de différents groupes et à une publication discographique croissante, la musique géorgienne a quitté le domaine réservé des spécialistes pour se faire connaître du grand public européen. Voilà qui est réjouissant. Il s'en faut toutefois encore de beaucoup pour que celui-ci soit familiarisé avec les différents genres répartis parmi les seize provinces que compte cette république – dont plus de la moitié possèdent des caractéristiques qui leur confèrent un style unique.

A vrai dire, la réalité musicale géorgienne ressemble davantage à un vaste entrelacs qu'à une mosaïque, puisque aux particularités régionales se superposent des particularités propres à chaque genre thématique (chants de travail, de

table, épiques, liturgiques, etc), qui peuvent être partagées entre plusieurs régions. C'est la raison pour laquelle toute présentation discographique soucieuse de clarté est généralement forcée de choisir entre une classification par genre thématique ou par région. Le musicologue a donc l'embarras du choix, en ce qui concerne les paramètres, pour opérer une ordonnance d'ensemble dans cette «île polyphonique», unique par rapport à ses divers voisins – et à l'Occident par son système modal non tempéré – et diverse en ce qui concerne ses composantes. Du sein de cette antique tradition se dégagent cependant deux styles principaux – à côté du domaine liturgique – géographiquement caractérisés: celui de la Géorgie Occidentale, basé sur le système du contrepoint, et celui de la Géorgie Orientale, basé sur un bourdon mobile où les voix hautes évoluent au-dessus de la basse soutenue.

Des quatre disques dont il est question ici, deux (*Makruli* et *Ensemble Georgika*) offrent un aperçu varié des traditions des différentes provinces géorgiennes, alors que les deux autres permettent de faire connaissance de façon plus approfondie avec les richesses propres à une région spécifique (*The Golden Fleece* et *Polyphonies de Svanétie*).

Avec *Makruli* paraît le troisième CD[1] de la série *Anthology of music from the Caucasus* – très prometteuse au regard des parutions précédentes (*Shavtvala Gogona, Ensemble Kolkheti* et *The Golden Fleece,* mentionné ici). Cette anthologie est le fruit de la collaboration, commencée en 1990, de PAN Records avec Vyacheslav Shchurov (professeur au conservatoire de Moscou et directeur scientifique du laboratoire des musiques traditionnelles), qui s'étend en fait à tout le domaine de l'ex-URSS (Russie, Volga, Altai, Tuva, Yakoutes, Kirghizes, etc.).

Fondé en 1980, l'ensemble Kutaisi tire son nom de la ville de Géorgie Occidentale dont il est originaire et compte quatorze chanteurs. Enregistrées au monastère de Gelati (près de Kutaisi) qui offre un cadre accoustique de qualité, les dix-huit plages de ce CD constituent un choix diversifié de chants de travail, religieux, épiques, de fête et de berceuses. Le livret, destiné à un large public, est cependant très explicite quant à l'origine de ces chants. Par ailleurs, des indications géographiques et historiques, nécessaires pour qui n'est pas familiarisé avec la Géorgie, viennent compléter la présentation du groupe. Celui-ci, en tant qu'ensemble officiel bénéficiant du soutien de trois directeurs artistiques, offre un «produit fini» d'une qualité remarquable, notablement par le fait d'exceller avec la même aisance dans tous les genres. Parmi ceux-ci, on peut distinguer spécialement quatre brillantes exécutions: *Makruli* (chant de mariage), *Alilo* (chant de Noël), *Sabodisho* (prière d'origine païenne) et *Gushin Shvidni Gurdzhanelni* (un chant héroïque), tous caractérisés par une harmonisation à la fois riche en nuances et en force.

---

[1] Il inaugure également CHORAL SERIES, une nouvelle série consacrée aux traditions vocales polyphoniques, dont le deuxième élément, *Vorotarchik, Ensemble Berehinya*, présente la tradition populaire d'Ukraine.

L'ensemble Georgika de Tbilissi, qui n'a reçu aucune aide officielle pour son développement, est de formation plus récente (1989) et regroupe treize jeunes chanteurs et trois instrumentistes, dont la moyenne d'âge est de dix-huit ans.

Comme le précédant, ce CD offre un vaste choix. Les vingt-neuf chants des différentes provinces (huit en tout), sont présentés intelligemment selon un classement par genre : chants de travail, de table et lyriques, liturgiques, de marche, d'amour, et épiques. Leur provenance est à chaque fois mentionnée, ainsi que le nom des exécutants. Le livret est sobre, mais très explicite, et fournit les connaisssances esssentielles du domaine musicologique géorgien. Ce groupe se distingue par son caractère plus intimiste, qui fait merveille dans l'interprétation de chants liturgiques de Gourie et de Karétie (plages 15, 16, 17), ou rituels de Svanétie (29), ainsi que dans les chants d'amour (23) (alors que plus d'expérience serait peut-être nécessaire pour apporter toute l'énergie requise aux chants de marche ou de travail).

En comparant ces deux CD, on remarque que le premier bénéficie d'une technologie plus sophistiquée pour l'enregistrement, qui contribue à une plus grande perfection formelle. On y sent également le travail de la direction artistique conférant un caractère plus riche à l'harmonisation et plus professionnel à l'exécution (au risque de l'apparenter, dans certains cas, à une – brillante – « démonstration » des différents styles régionaux).

Comme d'autres tout ausssi excellents (tels le Rustavi Choir, ou Kolkheti[2]), ces deux groupes, toutefois, ne peuvent échapper au paradoxe des ensembles qui, voulant perpétuer la tradition des différentes régions géorgiennes, la coupent de sa source vive et naturelle en la transposant sur scène – ce qui est propre à toute tradition musicale dès qu'elle se « folklorise ». Le fait le plus notable qui en résulte étant la perte d'éléments ornementatifs spécifiques et la tendance à passer de modes non tempérés à des modes tempérés – et par conséquent à harmoniser à l'occidentale.

Le répertoire de *The Golden Fleece*, c'est-à-dire la Toison d'or[3], est, dans l'ensemble, moins sujet à ce genre de risque puisqu'il se limite à deux régions de la Géorgie Occidentale, l'Abkhasie et l'Adjarie, situées au nord et au sud de la côte de la Mer Noire, et qu'il est interprété par des non-professionnels.

Ce document d'un très grand intérêt regroupe trois périodes d'enregistrements effectués en 1971, 1987 et 1991, alors que la Géorgie n'était pas encore déchirée par la guerre civile.

---

[2] *Georgia, Rustavi Choir & Duduki Trio*, World Network, WDR 52.985.
Georgian Voices, The Rustavi Choir, Explorer series, Electra/Nonesuch 979 224-2.
Oh, black-eyed girl, Shavtvala Gogona, Ensemble Kolkheti, PAN Records, Paradox 2006CD.

[3] La Géorgie Occidentale correspond à l'antique Colchide et la Géorgie Orientale à l'ancienne Ibérie.

Le livret de Vyacheslav Shchurov (12 pages) constitue une riche introduction au domaine abkhase, auquel vingt-huit des trente-six plages du CD sont consacrées. L'histoire, le répertoire, le style et les instruments abkhases sont présentés avec une grande clarté.

Les huit premiers chants (de table, épiques, de travail, funèbres et de danse), correspondant à la période de 1987, sont interprétés par une famille du district de Gudauta, alors que les plages 9 à 28, enregistrées en 1991, regroupent des chants exécutés, le plus souvent en plein air, par différents groupes ou solistes choisis dans trois localités (Zvandripsh, Abgarkhu, Gudauta). Parmi les musiciens, la figure de Sergey Chkotua, chanteur et instrumentiste, se détache brillamment en tant que représentant particulièrement fidèle et de grande envergure de la tradition abkhase.

Par leur vigueur et leur saveur authentique, les chants héroïques, funéraires, ou pastoraux (plages 11 à 22), toujours exécutés par des amateurs, comptent certainement parmi les plus belles pièces de ce répertoire. On peut, par contre, déplorer l'introduction de danses jouées à la guitare (plages 8, 23 et 24), instrument étranger à la tradition géorgienne, qui, ne permettant aucunement de reproduire les modes originaux, n'en respecte pas l'esthétique. Ceci n'affecte cependant en rien la très grande valeur et la profonde beauté des autres documents abkhases.

Les enregistrements de 1971 (29 à 36), concernant l'Adjarie, proviennent de deux groupes de Kobuleti. Le chant adjare se caractérise par une influence marquée du style de la Gourie, région limitrophe du nord, dont un des éléments les plus caractéristiques est le *krimantchouli*, technique vocale comparable au yodel, exécutée par le second soliste avec une voix de tête remplaçant, dans le registre aigu, le rôle de la basse harmonique.

Comme dans la tradition abkhase et géorgienne en général, les chants de table adjares relèvent exclusivement du domaine masculin , toutefois une tendance actuelle permet de plus en plus aux femmes de prendre place à la table et de participer au chœur (31 : chant de table historique), à condition toutefois qu'il ne s'agisse pas de chansons à boire (29 et 30), desquelles ce peuple islamisé possède une riche tradition, enrichie d'un art, très sophistiqué, de porter des toasts. Parmi le répertoire figurant dans ce disque, on peut noter un chant de chasse (32), une mélodie pastorale (35) et une danse guerrière de victoire (36), ainsi qu'un chant à Sainte Nino (34), évangélisatrice de la Géorgie, dans lequel on retrouve des éléments d'origine byzantine.

Les *Polyphonies de Svanétie*, quant à elles, nous mènent dans une région des plus particulières de la Géorgie. Située dans les contreforts du Caucase, qui constitue la frontière nord de cette république, entre l'Abkhasie à l'ouest et la province de Ratch'a à l'est, la Svanétie est la moins touchée historiquement par les influences extérieures. Elle constitue une véritable forteresse, divisée en deux vallées principales (la Haute et la Basse Svanétie), où la population a pu se tenir à l'abri des invasions et dominations arabe, mongole, perse et turque, survenues entre le VII^{e} et le XVIII^{e} siècle. Au siècle dernier, l'hégémonie russe s'y manifesta cinquante ans plus tard que dans le reste du pays. C'est dire qu'elle est

donc aussi la province la plus épargnée par les influences musicales aussi bien orientales qu'occidentales.

La société svane est basée sur un système clanique qui perdure encore aujourd'hui et a une incidence directe sur le domaine musical: chaque clan a son propre chœur, son répertoire et son style vocal, transmis oralement d'une génération à l'autre. Parallèlement, des rituels polythéistes pré-chrétiens, liés au culte d'adoration des astres, mais imprégnés de christianisme, ont été conservés jusqu'à nos jours et forment une partie importante du répertoire svane.

Les polyphonies svanes constituent une catégorie indépendante des deux styles principaux de Géorgie Orientale et de Géorgie Occidentale: à l'exception des lamentations funéraires, elles comportent généralement trois voix, qui évoluent de façon harmonique en une succession organisée d'accords sur un même texte. Plus que dans l'enchevêtrement mélodique, c'est dans cette progression harmonique que réside l'âme de ce type de polyphonie.

Le style svane est décrit par les musicologues géorgiens comme «sévère», «majestueux» et «monolithique». On peut ajouter qu'il apparaît également comme le plus riche en densité sonore et en intensité.

Les documents contenus dans le CD de Sylvie Bolle-Zemp sont le résultat d'une mission scientifique qu'elle effectua en juillet-août 1991 en Haute Svanétie, avec l'appui du CNRS, de la Société Française d'Ethnomusicologie et l'Association culturelle et scientifique Georgia Firm de Tbilissi. Le livret de 52 pages (30 pages de texte français) qui les accompagne constitue un document scientifique de valeur et une analyse musicologique très étoffée du domaine svane. Après une présentation historique et sociologique, sont examinés les éléments constitutifs de ce style: le fonctionnement des différentes voix, l'ambitus, les intervalles, les accords, les modulations, le rythme et, enfin, les influences des autres provinces et celle, plus récente, de l'Occident.

Ces vingt-et-un enregistrements ont été recueillis, hors studio, dans sept localités, auprès de divers groupes (amis, familles, chœurs de village, clanique, régional) au cours de leur pratique habituelle:

1. Chant rituel à saint Georges, chœur de clan, village de Hädishi.
2-4. Mariage à Nakhra
5. Chant mingrélien interprété lors d'un repas pris par des pèlerins. Commune de K'ala.
6-7. Berceuse et chant épique, famille d'Ushguli.
8-9. Chants glorifiant la Svanétie, famille de Lendjeri.
10-11. Chant épique et chant d'amour, famille de Lat'ali.
12. Chant d'invocation à la déesse Lamaria, chœur d'hommes, Ushguli.
13-14. *Lazhghvash*, chant de marche et *Lile*, chant rituel, chœur d'hommes, Nakhra.
15-17. Chant de la déesse Dalä, ronde, chant de table, chœur régional, Mestia.
18-21. Rituel funéraire à Lat'ali.

A l'écoute de ces polyphonies, on est littéralement saisi par la profonde intensité sonore dans laquelle on se trouve soudain immergé. La beauté qui en émane échappe à toute tentative de description.

Si l'on compare l'exécution de chants relativement connus, comme *Lazhghvash* ou *Lile,* qui font également partie du répertoire de certains ensembles nationaux[4], on ne peut qu'être frappé par la présence de relief qui caractérise la version autochtone et l'absence complète de celui-ci chez les premiers. Il est vrai – et il importe de le souligner – que le CD de Sylvie Bolle-Zemp se distingue de tous les autres par une qualité de prise de son absolument exceptionnelle – miracle de l'enregistrement numérique sans doute, mais qui permet de restituer la richesse du son réel avec l'intégralité des moindres harmoniques. Mais l'important n'est pas là[5]. Il s'agit bien d'une différence stylistique résultant du timbre et de l'harmonisation correcte des voix, reproduisant ou non les modes non tempérés[6]. C'est le respect de la «progression harmonique», avec ses composantes exactes, propre à l'esthétique svane, qui conditionne la présence ou l'absence de ce «relief» – si concret, que l'on sent vraiment avoir affaire à un univers sonore à deux, ou trois dimensions, selon les cas.

Il est clair, comme on l'a dit plus haut, que la fidélité musicale est sous-tendue par le support de l'activité sociale qui l'accompagne, et que le passage du monde traditionnel à celui de la scène ne peut qu'entraîner la perte irrémédiable des motivations originelles qui suscitent l'acte musical.

Comme l'explique Sylvie Bolle-Zemp (p. 5 et 11), le mouvement de folklorisation, commencé en Europe au siècle dernier, se développa en Géorgie – comme dans d'autres républiques – dans le cadre de la politique culturelle de l'Etat soviétique. «Sous une forme arrangée, les chants polyphoniques des différentes provinces étaient valorisés comme symbole de l'amitié entre les peuples. [...] Des chefs de chœurs, formés au Conservatoire National de Tbilissi, s'attachaient à «éduquer» les musiciens amateurs aux normes, parfois standardisées et internationales, d'une esthétique musicale qui se voulait populaire et socialiste». Ainsi apparaissent, à partir des années quarante, les chorales folkloriques s'inspirant de normes occidentales: «Parmi les chants svanes les plus célèbres, certains sont interprétés par des chorales nationales qui forment leur répertoire avec des chants des différentes provinces. Les mélodies subissent progressivement des modifications: adoption de l'échelle tempérée, tempo plus rapide conforme à la sensibilité des sociétés contemporaines. Certains traits sont accentués (comme par exemple le nombre des basses), tandis que d'autres s'atténuent

---

[4] Pour *Lazhghvash*, cf. par exemple Ensemble Georgika et Rustavi Choir; pour *Lile*, Ensemble Kutaisi.

[5] Puisque, selon ce point de vue, les enregistrements des ensembles Kutaisi et Rustavi Choir sont également excellents.

[6] Un seul document approche la qualité de ces pièces, quant à leur fidélité stylistique. Il s'agit du CD d'Yvette Grimaud *Géorgie, Chants de travail – Chants religieux*, Ocora C559062, réunissant des enregistrements de grande valeur effectués durant l'été 1967 dans diverses provinces de la Géorgie. Publié à l'origine en deux 33 tours, il ne peut, malheureusement, bénéficier de la même qualité technique et fidélité sonore qu'un enregistrement numérique, et de ce fait ne restitue pas la plénitude du son réel. (On peut également déplorer l'insuffisance scientifique et musicologique du commentaire qui l'accompagne).

sensiblement (ainsi, les subtiles modifications des hauteurs de sons ou les micro-variations d'une mélodie qui pouvait être répétée un grand nombre de fois sans qu'elle donne jamais l'impression de monotonie). Mais surtout, c'est le style vocal qui se modifie et, il faut bien le dire, tend à s'uniformiser: les chanteurs cherchent la simultanéité de l'attaque des sons et des césures, contrôlent les glisssandos descendants (surtout dans les chants funéraires zär), les nuances d'intensité et la prononciation des paroles.»

Cette tendance, qui affecte les styles de toutes les provinces de la Géorgie a été confirmée par Susanne Ziegler, dans ces mêmes *Cahiers*, à propos de l'examen d'un même chant enregistré en 1935 et en 1991, en Gourie du nord[7]: «Une comparaison des voix individuelles montre que l'indépendance de chaque voix était jadis nettement plus marquée. La qualité professionnelle et la grande expérience dans le chant d'ensemble que possédaient les interprètes de 1935 étaient une base idéale pour l'improvisation individuelle dans les limites de la version établie. Elle se manifeste par un plus grande liberté dans l'ornementation de la mélodie, par des tournures inattendues dans la construction des harmonies et une plus grande liberté de modulation, par des échelles hautement variables et difficiles à fixer par écrit (il ne s'agit pas de la gamme tempérée largement connue aujourd'hui), et par le fait qu'une chanson n'est jamais répétée mais émerge en des variantes toujours renouvelées. Les versions actuelles, en revanche, surtout celles interprétées par des ensembles folkloriques nationaux, représentent le plus souvent des versions standardisées laissant peu de place à l'improvisation individuelle. De ce fait, elles ne sont donc plus caractéristiques d'une région, voire d'un chanteur spécifique, mais sont interprétées d'une manière uniforme à travers tout le pays. [...] Il semblerait que les versions autochtones ne soient que très rarement devenues des modèles dont s'inpirent les ensembles locaux, on a plutôt tendance aujourd'hui à se baser sur les versions de plus en plus standardisées des chansons du répertoire des ensembles folkloriques nationaux» (p. 40).

Aussi, attention: ce merveilleux disque de Sylvie Bolle-Zemp est un disque dangereux! Quand on a entendu ces polyphonies magnifiques, on ne veut plus en écouter d'autres, tant on a l'impression d'avoir accédé là à l'authentique tradition géorgienne. Nous attendons donc impatiemment de Madame Bolle-Zemp qu'elle sorte d'autres enregistrements de ses bagages, ou, à défaut, qu'elle retourne rapidement sur place nous rapporter encore un peu de cette beauté dont on reste éperdument assoiffé, une fois qu'on l'a goûtée.

Les Svanes sont fiers de leur patrimoine – ils ont de quoi l'être! – et veulent le valoriser... espérons qu'ils pourront le garder intact encore longtemps!

Pierre-Yves Haab

---

[7] Susanne Ziegler, «Une perspective historique sur la polyphonie géorgienne», *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 6: «Polyphonies», Genève 1993: 29-43.

Trois disques de musique touarègue

Imzad du Tassili N'Ajjer. Tarzagh & Othman. Notice en français et anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 122, 1994. [Coll. «Touareg – volume I»]. Durée totale: 52'.

Tindé du Tassili N'Ajjer. Khadija & Keltoum Othmani, Aïchatou Zaghez. Notice en français et en anglais. 1 CD Al Sur/Média 7 ALCD 123, 1994. Durée totale: 70'. [Coll. «Touareg – volume II»].

Hoggar. Musique des Touareg / Music of the Tuareg. Enregistrements de Michel Vionnet, Jean-Louis Garnier (1990) et Nadia Mécheri-Saada (1980). Notice en français et anglais. 1 CD Le Chant du Monde LDX 274974, 1994. Durée totale: 70'.

Les Touaregs font parler d'eux depuis plusieurs années, ce n'est donc pas un hasard si trois disques de leur musique voient le jour simultanément. A notre connaissance, ce sont aussi les premiers compacts entièrement dédiés à cette musique.

Les deux premiers font partie d'une série de trois disques sur les Touaregs du Tassili dont le troisième, sur la musique de *ʿūd* de la même région, devrait sortir incessamment chez Al Sur. Mentionnons d'emblée que leur caractéristique commune réside dans le fait qu'ils ont été enregistrés en studio, respectivement à Alger et à Tizi Ouzou et que le premier disque a fait en outre l'objet d'un mixage en France. Il est consacré à l'*imzad*, vièle monocorde faite d'une demi-calebasse recouverte d'une peau de bouc, et d'un manche pourvu d'une corde en crin de cheval. C'est l'instrument par excellence de la femme touarègue, et de la joueuse Tarzagh Benomar que ce disque nous présente avec son compagnon, le chanteur Othman Othmani. Tous deux sont âgés de 68 ans et, d'après les informations contenues dans le service de presse accompagnant ces disques, ils sont les derniers représentants de ce genre de musique au Tassili.

Les cinq premières plages constituent une succession de cinq longues pièces dans lesquelles le chanteur exécute une sorte de mélopée sur trois ou quatre notes dans un ambitus de quarte (pl. 1) ou de quinte, ornée de nombreux mélismes et dont les strophes s'achèvent sur une note chantée avec un timbre rauque. L'*imzad* suit le même motif mélodique, mais avec un léger décalage et quelques ornementations et variations supplémentaires, notamment pendant les passages durant lesquels le chanteur se tait. La prise d'octave en son harmonique, si fréquente chez les joueuses d'*imzad* touarègues du Sud (notamment au Niger), n'est ici qu'esquissée et précédée d'un glissando qui évoque irrésistiblement certaines techniques de jeu du *rabâb* nord-africain. La sixième et dernière plage est un solo d'*imzad* très rythmé, accompagné d'un tambour sur cadre. Ici, la ligne mélodique présente également un caractère étranger à la culture touarègue et il n'est pas précisé s'il s'agit de la même joueuse que précédemment.

Disons-le tout de suite: le résultat d'ensemble de ce disque est décevant. Non pas par la qualité des musiciens eux-mêmes – encore que tous deux ne paraissent

pas très à leur affaire dans ce contexte fort éloigné de la tente – mais par le fait que l'ingénieur du son a jugé bon d'ajouter de l'écho aux enregistrements. Est-ce un artifice technique voulu par le producteur de la collection pour donner l'impression des «grands espaces» correspondant à l'image que se fait le public des «derniers seigneurs du désert»? Quoi qu'il en soit, il aurait été nettement préférable et plus simple de recueillir ces documents *in situ*: cela aurait en tout cas mis à l'aise les musiciens et leur aurait permis de compter sur la participation de l'auditoire communautaire auquel ils sont habitués.

Le deuxième disque est beaucoup plus convaincant, car la musique de *tindé* permet manifestement aux musiciennes de se laisser aller davantage. Il s'agit des chanteuses Aïchatou Zaghez, Khadidja et Keltoum Othmani, accompagnées au tambour sur mortier *tindé* par Keltoum Othmani. Toutes trois chantent en soliste chacune à son tour avec un chœur responsorial, parfois un peu maigre, constitué des deux autres interprètes. Chacune possède une belle voix forte, parfois teintée d'un léger vibrato, mais c'est certainement Aïchatou qui possède la voix la plus prenante, la plus aiguë et la plus puissante. Les chants, qui commencent toujours par le rythme du tambour accompagné de battements de mains, durent très longtemps et c'est pourquoi il a fallu parfois les écourter par un *fade out*. Ils sont entrecoupés de «youyous», selon l'enthousiasme des participantes. Les seize plages du disque sont chacune consacrées à un chant différent, sur un des quatre rythmes du répertoire de la tambourinaire, destiné à accompagner aussi bien les chants de *tindé* curatifs que ceux de la ronde des chameaux et de la danse des hommes. Le chant de la plage 13 est une berceuse sans tambour, «enjolivée» d'un écho très marqué qui ne fait malheureusement qu'altérer sa douceur et sa finesse.

Ces deux disques sont accompagnés de notices présentant des extraits de la traduction des *Textes touaregs en prose* de Charles de Foucauld (Aix-en-Provence: Edisud, 1984) sur la musique d'*imzad*. L'intérêt de ces textes et des dessins qui les accompagnent est très relatif, étant donné qu'ils se réfèrent au Hoggar et que la situation a quelque peu changé chez les Touaregs depuis le début du siècle. Quelques transcriptions et traductions de chants donnent une idée du genre poétique et des sujets préférés des Touaregs, tandis que des photos permettent de situer le contexte d'exécution musicale.

Le troisième disque se distingue des deux autres puisqu'il présente un inventaire presque complet des différents genres instrumentaux et vocaux pratiqués dans le Hoggar, tous enregistrés sur le terrain, dans leur contexte d'exécution. Nous avons donc la restitution fidèle du résultat sonore réel, sans artifices de studio, de cinq *tindé* d'hommes et de femmes; de chants de mariage *āléwen* accompagnés de tambourins; de chant religieux d'hommes *el-borda*, dans lequel on distingue nettement une voix aiguë à la quarte; de flûte *tazammart* admirablement accompagnée d'un bourdon chanté par le flûtiste lui-même; de vièle *imzad* jouée en solo; de chant ancien *asahagh*, de chant de chameliers et de berceuses; de chant de danse des hommes *tazengharat* assortis des fameux «ahem-hem» gutturaux et de danse *tehigelt* accompagnée de grands tambourins.

Cette énumération serait incomplète si n'étaient pas mentionnées les trois dernières plages, consacrées à la «nouvelle» musique touarègue qui s'inspire

des chants créés par les rebelles du Mali et du Niger. Ces derniers ne veulent apparemment plus s'identifier aux répertoires traditionnels car ils représentent des idéaux régionalistes et conservateurs dont justement les idéologues cherchent à se débarasser. Afin de promouvoir l'unité et l'identité de la nation touarègue, ces chansons exaltent l'ardeur révolutionnaire, le militantisme et stigmatisent une nouvelle interprétation de la culture touarègue. Ce qui les rend particulièrement accessibles au public jeune, c'est qu'elles sont accompagnées à la guitare (parfois électrique), sur des airs dont les mélodies ne sont plus que de pâles réminiscences de celles du répertoire traditionnel, et dont le style d'exécution évoque irrésistiblement celui des chants d'autres populations en révolte dans le voisinage saharien.

La brochure accompagnant ce disque donne quelques informations d'ordre général sur les Touaregs par Jean-Louis Lamande, auteur du film «Issalan – chronique touareg» durant lequel les enregistrements ont été réalisés, ainsi qu'une brève introduction à leur musique par l'ethnomusicologue algérienne Nadia Mécheri Saada, spécialiste de la musique des Touaregs du Hoggar. Cette dernière déplore la disparition inexorable de l'*imzad* et de la flûte au profit des «nouvelles musiques» et de la musique d'influence arabe. Un petit glossaire permet de se familiariser avec la terminologie utilisée dans les titres.

Comme toutes les musiques de tradition orale, celle des Touaregs ne fait qu'évoluer. Souhaitons simplement qu'elle conserve sa raison d'être au sein de cette population encore (parfois) nomade afin qu'elle ne se «folklorise» pas trop rapidement.

François Borel

RENCONTRE

L'enseignement des musiques du monde
Deuxième Symposium international, Bâle, octobre 1993

Après la Vereniging voor Kunstzinnige Vorning (VKV) à laquelle revint l'organisation du premier symposium au Pays-Bas en juin 1992, c'est le Studio für aussereuropäische Musik de la Musik-Akademie de Bâle qui organisa la deuxième rencontre sur l'enseignement des musiques traditionnelles du monde.

La manifestation a attiré une centaine de participants venus du monde entier. Les États-Unis et le Royaume-Uni avaient envoyé chaqcun dix-neuf représentants, la Suisse quatorze, l'Allemagne dix, la France et la Hollande huit chacune, et, parmi les autres pays représentés, on trouvait la Suède (2), la Norvège (1), l'Inde (1) et la Malaisie (1).

Tous les participants étaient impliqués dans l'enseignement de tel ou tel secteur de l'éducation musicale, de l'école primaire au conservatoire. On a donc bénéficié d'une grande diversité d'approches, allant du pragmatisme des enseignants de musique aux démarches plus théoriques ou philosophiques des chercheurs.

L'allocution d'ouverture, sur le thème de l'évolution de la *world music*, fut prononcée par Robert E. Brown (Université de Californie à Los Angeles UCLA), qui souligna l'unité nécessaire de toutes les musiques. Elle fut suivie par un concert de diverses formations de *gamelan* balinais de la Musik-Akademie de Bâle.

Le lendemain matin commença le programme de travail proprement dit. La première séance, présidée par William P. Malm (Université de Michigan), fut consacrée aux problèmes et aux perspectives de l'incorporation des musiques du monde dans les programmes des universités et des conservatoires. La discussion tourna autour de deux questions: faut-il favoriser une introduction pratique ou plutôt théorique à de telles musiques, une introduction générale à un grand nombre de musiques ou plutôt un traitement approfondi de certaines d'entre elles?

La séance suivante, consacrée aux matériaux d'enseignement, fut présidée par Keith Howard (School of Oriental and African Studies), remplaçant Ki Mantle Hood (Université de Baltimore) absent pour des raisons de santé.

L'exposé et la discussion ont clairement démontré que, si un certain progrès a été réalisé, beaucoup reste encore à faire.

Pendant toute l'après-midi, des ateliers et des démonstrations se déroulèrent sur des thèmes aussi variés que «La musique chinoise en salle de classe» (Jennifer Walden, École internationale de Kuala Lumpur) ou la «Musique de *mbira*» (Mark Grimshaw, University College Salford). En cours public, Huib Schippers (World Music School Amsterdam) donna un cours destiné aux élèves de *sitar* vivant à Bâle.

Peter Cooke (University of Edinburgh), T. Temple Tuttle (Cleveland State University) et Peter van Amstel (Koorenhuis, La Haye) présentèrent des programmes informatisés relatifs à l'apprentissage interactif, adaptable à la fois au système IBM et au système Macintosh. Trevor Wiggins (Dartington College of Arts) et Huib Schippers (VKV, Utrecht) exposèrent quelques idées pour l'élaboration d'une série intégrée de programmes interactifs permettant d'explorer la *world music* à divers niveaux de l'enseignement musical.

En soirée, on put apprécier de la musique d'Azerbaïdjan (Jeffrey Werbock) et du Baloutchistan (Jean During) puis, après un grand saut par-dessus l'Atlantique, des romances équatoriennes (Jorge Lopez Palacio) et du tango argentin (Sexteto Canyengue, Conservatoire de Rotterdam).

La première séance du samedi, présidée par Robert Brown (UCLA), fut consacrée à l'apprentissage pratique avancé, avec une introduction de Joep Bor du Conservatoire de Rotterdam, sur «*World music* – l'étape suivante». La seconde séance, animée par Michael Koechlin (Radio Suisse DRS), fut consacrée aux projets à l'échelle municipale.

De nombreux ateliers prirent place à nouveau l'après-midi, centrés cette fois-ci sur des activités comprenant des enfants: *gamelan* balinais et musique indienne (Karl Richter et Ken Zuckerman, Musik-Akademie Basel), musique africaine avec Joseph Mataré (Bâle). Suivit un débat sur l'enseignement des musiques du monde dans les écoles primaires, animé par Huib Schippers. En cours public, Andreas Gutzwiller (Musik-Akademie Basel) fit une démonstration de son enseignement de *shakuhachi.*

Le concert du soir fut consacré à la musique indienne, avec Amelia Cuni (chant *dhrupad*), Philippe Brugière (*rudra-vina*), Steve Gorn (*bansuri*) et Arvind Parikh (*sitar*) - George Ruckert (MIT, Boston) assumant le rôle de maître de cérémonies.

Le dimanche matin, pour clore le symposium proprement dit, un débat fut organisé sur les méthodes d'enseignement, à savoir: méthodes non occidentales dans l'enseignement de la musique occidentale et vice-versa. Joan ten Hoonte (Conservatoire de Rotterdam) présenta un projet hollandais d'enseignement de la *world music* dans les écoles aux Pays-Bas, et Paul van den Bos (Conservatoire d'Alkmaar) donna une conférence encourageant la réflexion sur la manière dont les méthodes d'enseignement occidentales et les méthodes «*world*» peuvent bénéficier les unes des autres.

Le débat final de l'après-midi, animé par Keith Howard, permit de passer en revue et de résumer les trois thèmes principaux du symposium:

- cours d'introduction dans le secondaire et les conservatoires;
- l'enseignement des musiques du monde dans l'instruction publique
- la formation des musiciens et des enseignants.

A nouveau, les différences d'approches entre l'enseignement musical proprement dit et l'enseignement relatif à la musique se firent clairement sentir.

En guise de conclusion musicale, Ken Zuckerman (Studio für aussereuropäische Musik) et Dominique Vellard (Schola Cantorum Basiliensis) présentèrent «Deux univers de musique modale» en l'église St. Alban, jouant et chantant des *raga* indiens et de la musique médiévale.

Pendant la réunion du comité sous la présidence d'Arvind Parikh (Bombay), on débattit des diverses possibilités en vue d'établir un réseau d'échange d'informations et d'idées. Il fut décidé de renoncer à fonder une organisation de plus, mais de favoriser plutôt la simplicité en gardant le contact au moyen d'un bulletin trimestriel, que Huib Schippers proposa le publier à travers la VKV à Utrecht.

Au-delà de la diversité des exposés et des points de vue exprimés dans la discussion, tous les participants eurent le sentiment que l'enseignement des musiques du monde ne peut plus être considéré comme un phénomène marginal. La présence de musiques d'autres cultures à tous les niveaux d'enseignement en Occident, du primaire à l'université en passant par le conservatoire, est une réalité sociale et artistique des années quatre-vingt-dix. L'échange de vues et d'idées réalisé à Bâle est un pas de plus vers la reconnaissance future et le perfectionnement de l'enseignement des musiques contemporaines et traditionnelles du monde entier dans les institutions occidentales consacrées à l'instruction musicale.

Andreas Gutzwiller

Traduit par Isabelle Schulte-Tenckhoff

OUVRAGES RECUS

Les ouvrages figurant ci-dessous ont été reçu par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet d'un compte rendu.

Valter BIELLA: ***Strumenti musicali in Corteccia. Documentazioni raccolte nel bergamasco e nel bresciano.*** Villa Carcina (Italia): A.R.C.A. (Ambiente Ricerca Cultura Arte)/Centro Etnografico della Valle Trompia, 1989. 65 p. Documentarca/2.

Larry BLUMENFEL (éd.): ***Voices of Forgotten Worlds. Traditional Music of Indigenous People.*** Accompagné de 2 CD. New York: Ellipsis Arts, 1993. 96 p.

Jean-Jacques BOIDRON: ***«Gousperoù ar Raned» ha gourspered «Ar Rannoù». Enklaasl war ur ganaouenn hengounel/«Les Vêpres des Grenouilles» ou «Les Séries» des druides. Enquête sur un chant traditionnel breton.*** Edition bilingue breton/français. Rennes: Dastum, 1993. 540 p. Collection Skridoù.

Laima BURKSAITIENE & Danute KRISTOPAITE (éds.): ***Aukstaiciu Melodijos.*** Vilnius: Vaga, 1990. 785 p.

La Caña. Revista de Flamenco. No 3/1992: El Flamenco: Musica de España; No 6/1993: Camaron de la Isla. Madrid: Asociacion cultural «España Abierta», 1992: 96 p.; 1993: 104 + XXXVI p.

CHOI Sang-Il (éd.): ***Great Series of Korean Folk Song. Vol. 2: Chollanamdo Province.*** 20 disques compacts (MBCD-011/030), accompagnés d'un catalogue descriptif de 731 p. Séoul: Munhwa Broadcasting Corporation, 1993.

The Congress of Catalan Traditional and Popular Culture (1981-1982). Summary and explanatory texts prepared by Jacqueline Hall. Barcelona: Fundacio Serveis de Cultura Popular, 1986. 141 p.

Alain DARRÉ (éd.): ***Musique et politique. L'Aquarium.*** Bulletin de liaison et d'information du Centre de recherches administratives et politiques. Rennes: Université Rennes I, C.R.A.P., 1993. 262 p.

Jean-François DUTERTRE (éd.): ***Guide des Musiques et Danses Traditionnelles. Musiques d'ici et d'ailleurs.*** Paris: Centre national d'action musicale, 1993. 296 p.

Margaret ENGELER: ***Gehobene Unterhaltungsmusik.*** Vom Radio-Unterhaltungsorchester Cedric Dumonts bis heute. Musikethnologische Aspekte. Basel: Verlag Krebs AG, 1993. 300 p.

Ethnomusicologica II. Atti del VI European Seminar in Ethnomusicology, Siena, 17-21 Agosto 1989. A cura di Giovanni Giuriati. Siena: Accademia Musicale Chigiana, 1993. 253 p. Quaderni dell'Accademia Chigiana, XLV.

Giovanni GIURIATI: ***Musica tradizionale khmer.*** Modena: Mucchi Editore, 1993. 244 p. Quaderni di M/R 30**.

Jaap KUNST: ***Indonesian music and dance. Traditional music and its interaction with the West.*** *A compilation of articles (1934-1952) originally published in Dutch, with bibliographical essays by Ernst Heins, Elisabeth den Otter and Felix van Lamsweerde.* Amsterdam: Royal Tropical Institute / Tropenmuseum; University of Amsterdam/Ethnomusicology Centre "Jaap Kunst", 1994. 273 p.

Jorge LÓPEZ PALACIO: ***La matière voix et le sujet (La materia voz y el sujeto).*** Edition bilingue avec dessins de l'auteur; traduit de l'espagnol par Sylvie Blasco. Paris: à compte d'auteur, 1993. 120 p.

Peter MANUEL (éd.): ***Essays on Cuban Music. North American and Cuban Perspectives.*** Lanham, Maryland/London: University Press of America, 1991. 327p.

Oideion. The Performing Arts Worldwide. Edited by Wim van Zanten. Leiden: Centre of Non-Western Studies, Leiden University, 1993. 126 p.

Papers of the Fifth International Conference of Ethnomusicology. Taipei: Graduate Institute of Music, National Taiwan Normal University, 1993. 307 p.

Christian POCHE: ***Musiques du monde arabe. Ecoute et découverte.*** Paris: Institut du Monde Arabe, 1994. 64 p., accompagné d'un disque compact d'exemples musicaux.

Onkar PRASAD: ***Folk Music and Folk Dances of Banaras.*** Calcutta: Anthropology Survey of India, 1987. 165 p.

RILM Abstracts of Music Literature (Répertoire International de Littérature Musicale). XXIV/Abstracts (1990). New York: City University of New York, 1994. 731 p.

Raul R. ROMERO (éd.): ***Musica, danzas y mascaras en los Andes.*** Lima: Pontificia Universidad Catolica del Peru, 1993. 414 p. Publicacion del Instituto Riva-Agüerp, no 130.

AUTEURS

Daniel AVORGBEDOR est actuellement l'éditeur des *RILM Abstracts of Music Literature* et il enseigne aussi au City College, New York. Il a enseigné l'ethnomusicologie à l'Université du Ghana (Legon), au Bretton Hall College (Leeds, Royaume-Uni), et il a bénéficié de subsides de recherches des fondations Guggenheim et Wenner-Gren. Ses travaux de recherche actuels portent sur le *haló* (un genre musical anlo-ewe interdit par la loi), la musique d'église contemporaine au Ghana, ainsi que sur la sociologie des pratiques musicales des Anlo-Ewe établis en ville.

Luc BRETON a commencé très jeune la lutherie qu'il a perfectionné avec plusieurs luthiers et archetiers français. Parallèlement, il a étudié la chimie à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne. Luthier, spécialisé dans la construction et la restauration des instruments et archets baroques et modernes, il travaille aussi comme chimiste à l'Institut suisse de recherches expérimentales sur le cancer. Il fait de la musicologie et pratique la trompe de chasse dans le contexte de la vénerie française.

Philippe BRUGUIERE reçut une formation musicale avant d'entreprendre en 1975 des études au département de musicologie de l'Université de Paris VIII. C'est en 1980 qu'il se rend en Inde pour étudier l'art de la *Rudra vina* auprès de Zia Mohiuddin Dagar. Boursier du gouvernement français, il séjourne en Inde jusqu'en 1986 et prépare, conjointement à ses études musicales, une thèse de doctorat sur la tradition esthétique de l'Inde ancienne. Après sa soutenance (Paris IV – 1987), il effectue plusieurs missions de recherche, collectant un important matériel textuel, iconographique et sonore sur la tradition instrumentale de la *Rudra vina*. Depuis 1990, il est responsable d'un programme de réaménagement de la section musicale du Musée National des Arts Asiatiques – Guimet. Il est chargé de cours en ethnomusicologie à l'Université de Clermont-Ferrand et, parallèlement à ses activités, donne des récitals de *Rudra vina* en France et à l'étranger.

Yves DEFRANCE, né à Rennes en 1955, est professeur de musique, docteur en ethnologie et enseigne aux universités de Rennes 2 et de Brest. Ses formations, musicologique à Strasbourg et anthropologique à l'EHESS de Paris, l'ont rapidement orienté vers l'ethnomusicologie. L'essentiel de ses travaux concerne le domaine français. Il a publié des documents sonores et des articles dans diverses revues spécialisées et prépare un ouvrage portant sur les mutations instrumentales de 1880 à 1940. Depuis janvier 1990 il participe aux travaux du groupe de recherche «Musilingue».

Jean DURING, né en 1947, est docteur ès lettres et chercheur au CNRS. Il est l'auteur de nombreuses publications sur la musique orientale. Après une formation en musique occidentale et en philosophie, il a abordé la culture iranienne. Au cours d'un séjour de neuf ans en Iran (1972-1981), il a appris la musique persane en fréquentant les grands maîtres de la tradition. Ses recherches couvrent des aspects très divers, aussi bien historiques que purement musicologiques (*La musique iranienne, tradition et évolution*, Paris 1984), mais il est particulièrement attaché à éclairer les relations entre la musique, la pensée traditionnelle et le sacré (*Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris 1989; *Musique et extase, l'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris 1988). Ses recherches l'ont poussé également vers l'Asie Centrale et l'Azerbaïdjan (*La musique traditionnelle de l'Azerbāyjan et la science des muqāms*, Baden-Baden 1988).

Georges GOORMAGHTIGH a vécu plusieurs années en Chine populaire et fait de nombreux séjours à Hong Kong et à Taïwan. Parallèlement à des études de littérature chinoise classique il entreprend dès 1973 l'apprentissage du *qin* auprès de Madame Tsar Teh-yun (Cai Deyun), maître de l'école Fanchuan, à Hong Kong. Il enseigne le chinois à l'Université de Genève et donne des cours de *qin* aux Ateliers d'ethnomusicologie. Il a publié *L'Art du qin* (Bruxelles 1990).

Alan GOVENAR, spécialiste de la culture populaire américaine et titulaire d'un doctorat de l'Université du Texas à Dallas, est le fondateur et président du Documentary Arts, société à but non lucratif fondée en 1985 et destinée à permettre au grand public, par le recours à tous les médias, de mieux connaître et apprécier les formes d'art des cultures les plus diverses. Il est l'auteur de sept ouvrages, dont *Stoney Knows How: Life as a Tattoo Artist*, *Meeting the Blues*, *The Life and Poems of Osceola Mays* et *The Early Years of Rhythm and Blues*. Il a également produit de nombreux enregistrements de blues et tourné quatre documentaires sur le blues au Texas: *Deep Ellum Blues*, *Battle of the Guitars*, *Cigarette Blues* et *Black on White/White and Black*.

Bernard LEBLON est enseignant à l'Université de Perpignan, où il a créé, en 1985, un Centre de Recherches consacré, entre autres, à l'étude des minorités et des traditions populaires, et membre de la Fondation Andalouse de Flamenco, depuis sa création en 1987. Il a soutenu, en 1980, une thèse sur les Gitans d'Espagne et il est auteur de divers ouvrages sur les Gitans et le flamenco: *Les Gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse, F.I.R., 1982; *Les Gitans d'Espagne*, Paris, P.U.F., 1985; *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'Harmattan, 1990; *El Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 1991.

Christian POCHÉ est ethnomusicologue et musicologue. Après avoir été membre de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique de Berlin (depuis, Institut des Musiques traditionnelles) (entre 1970-74) où il fut appelé par Alain Daniélou afin de développer le secteur du Proche-Orient, il a également fait partie de l'Institut du Monde Arabe de Paris (1985-1991) où, entre autres, il a

monté une base informatique de données sur la musique arabe. On lui doit aussi l'organisation, dans ce même Institut, du 11e Congrès de l'Académie Arabe de Musique tenu en février 1989 et la publication (avec Bernard Moussali) d'une anthologie en deux disque compacts, des enregistrements du *Congrès de Musique arabe du Caire de 1932*. Il a collaboré aux dictionnaires Bordas, Grove, Oxford, Encyclopaedia Universalis, Larousse, et a rédigé des articles pour *Garland Encyclopedia of World Music* (en préparation) et le *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en préparation). Il est présentement producteur à France Culture. Il est l'auteur d'un livre CD *Musique du monde arabe, écoute et découverte* (Paris, IMA, 1994) et a contribué à la rédaction des rubriques musicales du premier CD-ROM *Adib* (1994), consacré au monde arabe. Les Editions de disques OCORA l'ont également chargé de rédiger les notices d'accompagnement du coffret de 6 CD *Le monde des musiques tradionnelles* (1994), paru récemment.

Amnon SHILOAH, né en 1928 et docteur de l'Université de Paris (Sorbonne), est actuellement professeur au Département de musicologie de l'Université hébraïque de Jérusalem. Auteur de nombreux articles, livres, monographies et disques, il a été professeur invité dans de nombreuses universités aux États-Unis et en Europe. Ses recherches portent sur divers aspects des musiques arabe et juive: histoire sociale et culturelle, édition scientifique, traduction commentée de traités musicaux, étude méthodologique et synthétique de traditions musicales vivantes. Ses principaux ouvrages sont: *La perfection des connaissances musicales*, *The Musical Subjects in the Zohar*, *Jewish Iraqi Musical Tradition*, *Jewish Musical Traditions* et *The Theory of Music in Arab Writing*.

Lay TSHIALA est enseignant et chercheur rattaché à l'Université nationale du Zaïre. Il a successivement été formé à l'Institut national des Arts de Kinshasa, à l'Institut universitaire d'études du développement à Genève et à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel. Actuellement, il prépare à Genève un diplôme en sciences de l'éducation et à Neuchâtel un doctorat en ethnologie. Ressortissant de l'ethnie Ding (Zaïre) sur laquelle porte son article, il se passionne tant pour la connaissance que pour la sauvegarde de ses formes musicales traditionnelles et de l'environnement qui les conditionne.

Wim VAN ZANTEN possède une formation de physicien théorique et a enseigné les mathématiques à l'Université de Malawi de 1967 à 1971. Il s'est intéressé en parallèle à la musique du Malawi du sud. En 1971, il a commencé à enseigner à l'Institut d'études culturelles et sociales de l'Université de Leiden. De 1976 à 1979, il a donné un enseignement sur l'utilisation des statistiques en sciences sociales à l'Université de l'Indonésie, et il est l'auteur de deux livres en indonésien sur ce sujet. Mais son intérêt principal est la musique de Sunda (Java occidental). Actuellement, il prépare une méthode pour l'interprétation du *tembang Sunda Cianjuran*. D'autre part, il mène des recherches sur la musique des Baduy, minorité ethnique de Java ouest. Il s'intéresse en outre aux aspects anthropologiques de l'analyse musicale.

Sous l'égide de la Société française d'ethnomusicologie, la collection «Hommes et Musiques» publie des recherches nourries d'une connaissance approfondie du terrain et cernant divers aspects anthropologiques de la musique: cadre conceptuel, mode de production du son, système musical, pratiques et usages, symbolique, etc.
Elle est dirigée par Mireille Helffer. Comité de lecture: Vincent Dehoux, Bernard Lortat-Jacob, Jean-Jacques Nattiez.

Premier titre paru (octobre 1994)

Musiques en fête

par Bernard Lortat-Jacob

A paraître (1995)
Jean Lambert. *La médecine de l'âme*, musique et société à Sanaa, Yémen

Commande à adresser à:
Société d'ethnologie
Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative
Université de Paris X
Avenue de la République
92001 Nanterre (France)

COLLECTION CNRS-MUSÉE DE L'HOMME

Co-édition CNRS, Muséum national d'histoire naturelle, Le Chant du Monde

publié sous la direction de Hugo Zemp
par l'UMR 9957 du CNRS («Laboratoire d'ethnomusicologie»), Musée de l'Homme

---

Disques parus en 1994

Iles Salomon. Ensembles de flûtes de Pan 'aré 'aré.
Enreg./texte de Hugo Zemp. Coffret de 2 CD, 92 pages, 1 carte, 8 transcriptions musicales, 9 dessins, 6 photographies. Le Chant du Monde LDX 274663.

Géorgie. Polyphonies de Svanétie.
Enreg./texte de Sylvie Bolle-Zemp. 1 CD, 52 pages, 1 carte, 4 transcriptions musicales, 1 photographie. Le Chant du Monde LDX 274990.

Maroc. Musique berbère du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas.
Enreg./texte de Miriam Olsen. 1 CD, 52 pages, 12 transcriptions musicales, 5 photographies. Le Chant du Monde LDX 274991.

Côte d'Ivoire, Sénoufo. Musique des funérailles fodonon.
Enreg./texte de Michel de Lannoy. 1 CD, 52 pages, 1 carte, 5 photographies. Le Chant du Monde LDX 274820.

Ethiopie. Polyphonie des Dorzé.
Enreg./texte de Bernard Lortat-Jacob. 1 CD, 28 pages, 1 carte, 5 photographies. Le Chant du Monde LDX 274646.

A paraître en janvier 1995
avec le concours de la Société française d'ethnomusicologie

Iles Salomon. Musiques intimes et rituelles 'aré 'aré.
Enreg./texte de Hugo Zemp. 1 CD, 100 pages, 1 carte, 6 transcriptions musicales, 13 photographies. Le Chant du Monde LDX 274069.

AIMP

Archives internationales de musique populaire
La collection de CD du Musée d'ethnographie de Genève

Les A.I.M.P. ont été fondées par Constantin Brăiloiu en 1944 dans le cadre du Musée d'ethnographie de Genève. Elles sont dédiées à la collecte, à l'archivage et à la diffusion de documents sonores à caractère ethnomusicologique. Depuis 1984, sous la direction de Laurent Aubert, elles publient des disques, microsillons, puis compacts, en collaboration avec la firme suisse VDE-GALLO, distribuée en France par Concord.

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE ENREGISTRÉE

Collection Constantin Brăiloiu

1. Afrique, 2. Asie et Esquimaux, 3-6. Europe

Auteurs: Constantin Brăiloiu, Jean-Jacques Nattiez, Laurent Aubert

6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430, 1984

Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros

Le Monde de la Musique **CHOC**

Diapason ★★★★

Télérama fff

«Un recueil de documents indispensable à tout passionné de ces "musiques d'ailleurs", comme à ceux qui pourront y découvrir l'inspiration-racine» (Diapason)

MUSIQUE POPULAIRE SUISSE

Collection Constantin Brailoiu

Auteurs: Laurent Aubert, Brigitte Bachmann-Geiser, Pietro Bianchi, Christine Burckhardt-Seebass

2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478, 1986 (réédition de 1950-1954)

Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros

Le Monde de la Musique ★★★★

Télérama fff

«Nous nous extasions devant les rites des peuples "primitifs"; nous avons les mêmes chez nous. Ce magnifique coffret est un trésor» (Télérama)

ROUMANIE

Musique de villages

1. Olténie, 2. Moldavie, 3. Transylvanie

Auteurs: Constantin Brăiloiu, Speranţa Rădulescu, Laurent Aubert

3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489, 1988

Le Monde de la Musique **CHOC**

Compact **REFERENCE**

Télérama fff

«Ce coffret, en offrant la source vive de la tradition populaire roumaine, est aussi un plaidoyer musical contre sa disparition» (Compact)

GRÈCE
Chansons et danses populaires
Collection Samuel Baud-Bovy
Auteurs: Samuel Baud-Bovy, Lambros Liavas
1 CD AIMP XII/VDE 552, 1989

***Le Monde de la Musique* CHOC**
Compact °°°°
«Un document d'une valeur inestimable. Admirablement conçu, il évite autant les pièges de l'anthologie folklorique que de la froide enquête ethnographique» (Le Monde de la Musique)

NÉPAL
Musique de fête chez les Newar
Auteur: Laurent Aubert
1 CD AIMP XIII/VDE 553, 1989

Le Monde de la Musique ★★★★
«Des musiques souvent très gaies, rarement éditées, font de ce compact un excellent numéro d'une série remarquable» (Trad Magazine)

BRÉSIL CENTRAL
Chants et danses des Indiens Kaiapo
Auteurs: René Fuerst, Gustaaf Verswijver
2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555, 1989

Le Monde de la Musique ★★★★
Compact °°°°
«Un témoignage exceptionnel sur des musiques à l'avenir plus qu'incertain» (Trad Magazine)

TURQUIE
L'art du *tanbur* ottoman
Abdi Coskun - Fahreddin Cimenli
Auteur: Kudsi Erguner
1 CD AIMP XVI/VDE 586, 1989

Le Monde de la Musique ★★★★
***Compact* REFERENCE**
«On ne saurait rêver meilleure introduction à une des musiques les plus raffinées du monde oriental» (Compact)

TURQUIE
Cérémonie des derviches Kadiri
Auteurs: Kudsi Erguner, Abdelhamid Bouzouzou
1 CD AIMP XVII/VDE 587, 1989

Compact °°°°
«Un document sonore riche d'enseignement, témoignage d'une spiritualité vivante» (Revue musicale de Suisse Romande)

BÉNIN
Rythmes et chants pour les *vodun*
Auteur: François Borel
1 CD AIMP XVIII/VDE 612, 1990

***Le Monde de la Musique* CHOC**
***Compact* °°°°**
«Un des meilleurs compacts consacrés ces dernières années aux musiques d'Afrique sub-saharienne» (Compact)

AZERBAÏDJAN
Musique et chants des *āshiq*
Ashiq Hasan – Emrân Heydari – Alim Qâsimov
Auteur: Jean During
1 CD AIMP XIX/VDE 613, 1990

***Le Monde de la Musique* ★★★★**
Télérama fff
«Ni récital, ni savant, le plus risqué des disques disponibles de musique azérie est aussi le mieux présenté, le mieux enregistré et le plus beau» (Le Monde de la Musique)

INDE CENTRALE
Traditions musicales des Gond
Auteur: Ian van Alphen
1 CD AIMP XX/VDE 618, 1990

«Un disque qui nous entraîne dans un univers sonore tout à fait original et peu connu» (Compact)

JAPON
L'épopée des Heike
Junko Ueda: *satsuma biwa*
1 CD AIMP XXI/VDE 650, 1990

Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros
CD du mois de Classic
***Le Monde de la Musique* CHOC**
***Compact* REFERENCE**
Télérama fff
«La richesse de la voix d'Ueda, la vigueur et la subtilité de son jeu révèlent une maturité et une maîtrise stupéfiantes chez une si jeune femme» (Le Monde de la Musique)

TURKMÉNISTAN
La musique des *bakhshy*
Auteur : Slawomira Zeranska-Kominek
1 CD AIMP XXII/VDE 651, 1991

«Ca sent la steppe, les banquets flamboyants et c'est d'une grande beauté» (Le Dauphiné Libéré)

ZAÏRE

La musique des Nande

Entre les lacs et la forêt

Auteur: Serena Facci

1 CD AIMP XXIII/VDE 652, 1991

Le Monde de la Musique ★★★★

Compact °°°°

«Un disque fort bien conçu, qui nous fait découvrir une culture aux expressions musicales très variées» (Compact)

CAMBODGE

Musiques de l'exil

L'orchestre de la Troupe de danse classique khmère

Auteurs: Jean-Daniel Bloesch, Giovanni Giuriati

1 CD AIMP XXIV/VDE 698, 1992

Le Monde de la Musique ★★★★

Diapason ***YYYY***

"A travers ce disque revit - survit -, miraculeusement préservé dans sa grâce exquise, l'héritage musical de la tradition khmère" (Revue musicale de Suisse Romande)

AFGHANISTAN

Le *rubāb* de Hérat

Mohammad Rahim Khushnawaz

Auteur: John Baily

1 CD AIMP XXV/VDE 699, 1992

Le Monde de la Musique ★★★★

«Ce disque constitue le témoignage précieux d'une culture raffinée – aujourd'hui décimée – et d'un grand virtuose» (Tribune de Genève)

ASIE CENTRALE

Les maîtres du *dotār*

Ouzbékistan – Tadjikistan – Iran (Khorāsān) – Turkménistan

Auteur: Jean During

1 CD AIMP XXVI/VDE 735, 1993

Le Monde de la Musique ★★★★

«Cette musique nous plonge dans un univers d'une ineffable subtilité» (Le Monde de la Musique)

CENTRAFRIQUE

Musiques pour sanza en pays Gbaya

Auteur: Vincent Dehoux

1 CD AIMP XXVII/VDE 755, 1993

Télérama ***fff***

«Indispensable à qui veut parler des musiques d'Afrique noire» (Télérama)

CORÉE
Chants rituels de l'île de Chindo
Auteur: Keith Howard
1 CD AIMP XXVIII/VDE 756, 1993

Le Monde de la Musique ★★★★
«Voilà à notre sens l'un des plus étonnants et des plus beaux disques de la collection ethnomusicologique genevoise» (Revue musicale de Suisse Romande)

POLOGNE
Chansons et danses populaires
Auteur: Anna Czekanowska
1 CD AIMP XXIX/VDE 757, 1993

Le Monde de la Musique **CHOC**
«Une vue en coupe fort riche, qui ravira en particulier les amoureux du violon et de la cornemuse» (Le Monde de la Musique)

NOUVEAUTÉS 1994-1995

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PENINSULE ARABIQUE
Collection Simon Jargy
1. Poésie chantée des Bédouins
2. Musique des pêcheurs de perles
3. Le sowt, musique des villes
4. Le chant des femmes

Auteur : Simon Jargy
4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783, 1994

Le Monde de la Musique **CHOC**
"Cette anthologie témoigne de traditions fascinantes et qui sont, chaque jour davantage, menacées par une envahissante modernisation" (L'Illustré)

VANUATU (NOUVELLES HEBRIDES)
Singsing-Danis Kastom - Musiques coutumières
Auteur : Peter Crowe
1 CD AIMP XXXIV/VDE 796, 1994

Diapason ***YYYYY***

TURQUIE
Musiques villageoises d'Anatolie
Auteurs : Ursula Reinhard et Wolf Dietrich
1 CD AIMP XXXV/VDE 797, 1994

CHINE
Traditions populaires instrumentales
Auteur : Stephen Jones
2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-23, 1995

RUSSIE
Pesen Zemli - Chants de mariage
Auteur : Ekaterina Dorokhova
1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837, 1995

COMMANDE

Ces disques peuvent être commandés à l'adresse suivante
(LP : 24 FS / CD : 30 FS / double CD : 55 FS, + port) :

AIMP – Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Fax: +4122 - 328 52 31

SAGA

DISQUES COMPACTS

Ateliers d'ethnomusicologie - Musik der Welt in Basel - Auvidis/Ethnic

Publiée chez Auvidis-Ethnic, la collection SAGA se propose de participer au rayonnement des musiques traditionnelles du monde par une approche novatrice, axée sur la découverte d'artistes prometteurs et l'édition d'enregistrements publics, notamment lors des festivals organisés par les Ateliers d'ethnomusicologie de Genève et Musik der Welt in Basel. Avec des produits de haute définition, privilégiant la comparaison des genres et des esthétiques, elle vise une audience à la fois large et exigeante, sensible à l'authenticité des formes et à la qualité des interprètes.

TAMBOURS DE LA TERRE 1 : AFRIQUE – AMÉRIQUE
Côte d'Ivoire – Ghana – Sénégal – Maroc – Surinam – Guyane – Cuba
Texte de Laurent Aubert
1 CD SAGA/ETHNIC B 6773, 1992

TAMBOURS DE LA TERRE 2 : ASIE
Irak – Iran – Népal – Inde
Texte de Laurent Aubert
1 CD SAGA/ETHNIC B 6774, 1992

LES FRERES COULIBALY : ANKA DIA
Chants et danses du Burkina Faso
Textes de Laurent Aubert et Astrid Sangaré
1 CD SAGA/ETHNIC B 6775, 1992

MUSIQUES SUR LES ROUTES DE LA SOIE
Chine – Mongolie – Sibérie – Bouriatie – Xinjiang – Ouzbékistan – Bachkirie
Texte de Laurent Aubert
1 CD SAGA/ETHNIC B 6776, 1992

EL SUSPIRO DEL MORO
Cantes antiguos de Andalucia
Texte de Marc Loopuyt
1 CD SAGA/ETHNIC B 6777, 1993

AMÉRIQUE DU SUD: MUSIQUES HISPANIQUES
Colombie – Argentine – El Salvador – Bolivie – Venezuela
Texte de Laurent Aubert
1 CD SAGA/ETHNIC B 6782, 1993

AMERIQUE DU SUD : MUSIQUES INDIENNES
Bolivie - Venezuela - Argentine - Pérou - Mexique - Colombie
Texte de Laurent Aubert
1 CD SAGA/ETHNIC B 6783, 1993

JAPON : ENSEMBLE NIHON NO OTO
Musique de chambre japonaise
Texte d'Andreas Gutzwiller
1 CD SAGA/ETHNIC B 6784, 1993

NOUVEAUTES 1994

ROUMANIE
Musique de noces en Valachie
Texte de Speranta Radulescu
1 CD SAGA/ETHNIC B 6799, 1994

JAPON
Musique du Kabuki et du Jiuta-mai
Texte de Mary Honderich
1 CD SAGA/ETHNIC B 6809, 1994

SYRIE
Musique des derviches de Damas
Shaykh Hamza Shakkûr et l'ensemble al-Kindî
Texte de Bernard Moussali
1 CD SAGA/ETHNIC B 6813, 1994

ROMANCES Y CANCIONES
Espagne - Colombie - Chili - Mexique
Jorge Lopez Palacio - Francisco Gonzalez Giraldo
Texte de J. Lopez Palacio et F. Gonzalez Giraldo
1 CD SAGA/ETHNIC B 6810, 1995

COMMANDE

Ces disques peuvent être commandés à l'adresse suivante (le CD : 30 FS + port) :

SAGA – Ateliers d'ethnomusicologie – Case postale 318
CH-1211 Genève 25 – Fax: +4122 - 731 48 60

LISTE DE PERSONNES ET D'INSTITUTIONS
susceptibles de s'intéresser aux CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES*

Nom, prénom et adresse complète

Cette page doit être détachée et renvoyée aux
CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES à l'adresse suivante :

Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25 (Suisse)
Fax +4122 328 52 31

** Nous nous assurerons que ces personnes et institutions ne figurent pas déjà parmi les abonnés.*

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MÉDECINE ET HYGIÈNE
À GENÈVE (SUISSE)
JANVIER 1995

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**N° 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	N° 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	N° 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	N° 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	N° 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	N° 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
A paraître:	**N° 8/1995**	**Dossier: Terrains**
	N° 9/1996	**Dossier: Les nouveaux enjeux**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites.

Auteurs
Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction:

Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456
CH-1211 Genève 4

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au «service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Si nous avons l'habitude d'envisager le champ de l'*esthétique* à la lumière de notre sensibilité et de nos goûts personnels, nous constatons qu'en d'autres temps et en d'autres lieux, il est surtout affaire de conformité, et que l'éventuelle originalité d'un artiste, d'un artisan ou d'un musicien n'y est jugée pertinente que dans la mesure où elle s'inscrit dans les limites assignées par la tradition à la créativité individuelle. Dans le contexte de nombreuses civilisations, de la même façon qu'en Europe au Moyen Age, le terme d'art définit essentiellement un savoir-faire ; la raison d'être des formes qu'il met en oeuvre, notamment des formes musicales, procède avant tout de leur efficacité reconnue, tant sur le plan de leur valeur symbolique et de l'usage rituel qui en découle, qu'au niveau des vertus que sa pratique engendre et, accessoirement, à celui des émotions et des réactions qu'elle suscite chez ses destinataires.

L'*esthétique* peut être définie comme la « science du beau culturellement déterminé », et en même temps comme le « pouvoir attractif de la beauté » ; elle se réfère ainsi aux domaines de la métaphysique (dont elle tire ses modèles), de la philosophie (qui en définit les principes), de l'anthropologie culturelle (qui en analyse les champs d'application collectif) et de la psychologie (qui en mesure les effets individuels).

La richesse et la diversité des conceptions musicales de l'humanité démontrent que, si la notion d'esthétique est toujours liée à celle d'harmonie, les solutions pour tendre vers cet idéal diffèrent considérablement d'une culture à l'autre. En passant des grands courants de civilisation d'Orient et d'Occident aux expressions populaires du XX^{e} siècle que sont par exemple le blues et le flamenco, sans ignorer certaines cultures encore relativement méconnues d'Afrique, ce volume apporte une nouvelle contribution à la réflexion sur le rôle et la signification de la musique dans la société.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication ethnomusicologique annuelle, dont chaque volume est centré sur un dossier thématique. Les précédents numéros ont ainsi traité des thèmes suivants : *De bouche à oreille* (1/1988), *Instrumental* (2/1989), *Musique et pouvoirs* (3/1990), *Voix* (4/1991), *Musiques rituelles* (5/1992) et *Polyphonies* (6/1993). Ces dossiers sont toujours complétés par des rubriques d'intérêt général, entretiens, portraits et comptes rendus.

ISBN 2-8257-0503-9

9 782825 705032